Este livro apresenta o resultado de um intenso processo de estudo sobre a voz do ator, nas suas dimensões técnicas e poéticas. São demonstradas as etapas cursadas no levantamento de experiências e reflexões sobre a pedagogia da voz, e sobre a construção da fala poética no teatro.

De modo dinâmico e objetivo, o leitor poderá percorrer referências teóricas, a partir de um breve inventário sobre a voz, presentes nos conceitos de importantes pesquisadores do teatro moderno e contemporâneo, além de conhecer uma trajetória de ações entrelaçadas com idéias e princípios sobre a sabedoria sensível do corpo.

Um material recomendado não só para atores, mas para todos os profissionais que tenham a voz como instrumento de trabalho e, ainda, para todos os que se interessam pelo teatro e por conhecer modos e processos criativos em arte.

Realização

República Cênica
Pesquisa e criação artística

ISBN 978-85-7582-330-9

KOMEDI

www.komedi.com.br

Fernando Aleixo

Corporeidade da voz: voz do ator

KOMEDI

Corporeidade da voz: voz do ator

Fernando Aleixo

KOMEDI

O estudo da voz de Fernando Aleixo partiu das teorias sobre arte do ator de Stanislavski, Artaud e Grotowski, passou por Eugenio Barba e chegou à própria prática. A fim de refinar a sua reflexão, recorreu aos estudos de Paul Zumthor, à apreensão do fenômeno estético, fundamental para que o trabalho não fosse puramente mecânico. Afora isto, Fernando nos presenteia com o roteiro dramatúrgico do belo espetáculo *"Voz Mercê"*, construído a partir dos estímulos provenientes de diversas obras: *Os parceiros do Rio Bonito*, de Antônio Candido; *Na carreira do Divino*, de Carlos Alberto Sofredini; *Redondilhas*, de Marques da Cruz; além de textos colhidos em pesquisa de campo (também músicas e iconografias).

Fernando Aleixo descreve um processo de desenvolvimento da voz, oferecendo, a quem se interessar, os passos para um trabalho intensivo e sensível. A pesquisa de campo revela fornecer variações sonoras, dimensões psíquicas e afetivas fundamentais para modular, harmonizar, desarranjar o trabalho de voz, que depende de todos estes confrontos, inclusive o de certa desconstrução, ou do desentôo. A sua busca foi de um processo de desenvolvimento que atendesse "às necessidades presentes no trabalho do ator, respeitando o indivíduo e suas características determinantes, e buscando a integração das esferas afetivas, sociais, psíquicas, históricas". Para tanto, não levou em conta apenas a técnica e o trabalho sério e sensível, repito. Na medida em que se empenhou em resistir à desqualificação, à miséria física, psíquica, econômica, à morte social dos excluídos, sua

(Continua...)

CORTESIA

Annie Martins
UEA

Corporeidade da voz
voz do ator

PROFª ANNIE MARTINS

VOZ E MOVIMENTO III

Corporeidade da voz: voz do ator

Fernando Aleixo

KOMEDI

KOMΣDI

Copyright © by Fernando Manoel Aleixo, 2007

Dados para Catalogação

Aleixo, Fernando Manoel
Corporeidade da voz: voz do ator
Campinas: Editora Komedi, 2007.
96 p.

ISBN: 978-85-7582-330-9

Diretor: *Sérgio Vale*
Assistente Editorial: *Aline Vieira Said Daher*
Gerente de Vendas: *Sandro Celestino de Araújo*
Coordenadora de Produção: *Ana Cláudia Martins de Figueiredo*
Diagramação e Capa: *Alice Castaldi Sampaio*
Revisão: *Silvia Grisi Sampaio*

Ilustração: Elinaldo Meira
Fotos: Marcelo Verdial

Projeto e Produção
Editora Komedi
Rua Álvares Machado, 460, 3º andar
13013-070 Centro – Campinas – SP
Tel./fax: (19) 3234.4864
www.komedi.com.br
e-mail: editora@komedi.com.br

2007
Impresso no Brasil

Para minha mãe... por tudo que sou, sei e sonho.

Agradecimentos

À Ana Carolina, pelo amor, respeito e compreensão. Com quem tenho a honra de trabalhar e a felicidade de viver.

À Maria de Nazaré, pelo acolhimento materno, confiança e incentivo para o trabalho e para a vida.

À Maria das Mercês, pelo carinho, a amizade e a disponibilidade constante de apoio.

À Professora Sara Lopes, mestre e amiga que, com muita sabedoria, me orientou na busca dos caminhos que vão além deste trabalho, alcançam horizontes da vida e da criação artística.

Aos amigos e companheiros de trabalho: Cátia Massotti, Luciano Gentile e Dirceu de Carvalho pelas contribuições fundamentais nas primeiras pesquisas do Grupo República Cênica.

Aos funcionários e professores do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP.

Aos artistas e professores Tiche Vianna, Luis Monteiro Jr., Marília Vieira e Neide Veneziano, que, nos primeiros passos desta jornada, me apoiaram com grandes esclarecimentos.

À Professora Suzi Frankl Sperber, pelas observações e sugestões sensíveis referentes ao trabalho prático e à reflexão teórica.

Ao LUME, pela inspiração e apoio técnico.

Aos colegas de trabalho do COTUCA – UNICAMP, que sempre acompanham e apóiam o trabalho do Grupo República Cênica.

À Mara Ferraro, pelas observações e sugestões valiosas.

Ao amigo Elinaldo Meira parceiro nos sonhos e utopias.

Sumário

Apresentação 11

Introdução 13

I - Breve inventário sobre o trabalho vocal do ator 17

1. Stanislavski e a preparação vocal do ator 19
2. Artaud e a materialidade da voz 22
3. Brecht e a voz como elemento da linguagem de representação 25
4. Grotowski e a dimensão corpórea da voz 28
5. Eugênio Barba e a voz como instrumento do ator 31

II - Voz: corpo em movimento 35

1. Corporeidade da voz: a busca do saber sensível 37
2. Manifestação corpórea da voz: sensível, dinâmica e poética 39
3. A dimensão sensível e o saber do corpo 40

III - Prática vocal: saber provindo da experiência 45

1. Sensibilização da voz (do) corpo 47
2. Corpo-sonoro: vibração e ressonância da voz 51
3. Intervocalidade corpóreo-sinestésica 53
4. Descrição dos procedimentos da prática vocal 55

Considerações finais 63

Bibliografia 67
  1. Sobre a voz, a fala e a linguagem 69
  2. Sobre o corpo e dança 70
  3. Sobre a história e teoria do teatro 71
  4. Sobre metodologia e outras teorias 73
Anexos 75
  Anexo 1: Relatório reflexivo 77
  Anexo 2: Roteiro dramatúrgico do espetáculo *"Voz Mercê"* 81
  Anexo 3: Fotos do espetáculo *"VOZ MERCÊ"* 91

Apresentação

O material que, em forma de texto, resultou neste livro, teve origem nas inquietações de um pesquisador de teatro, nas questões que formulou sobre si mesmo e sobre seu ofício, na necessidade que descobriu de reconstruir e reconhecer a si mesmo como elemento de uma linguagem artística, representante do humano.

Tempo – o produtor de sentidos – e experiência – a geradora do saber – fizeram amadurecer uma atitude diante da arte e seus desafios: um ser paciente, que descartou fórmulas e respostas prontas e reconheceu a si mesmo, e aos outros, num constante processo de descoberta e transformação.

O olhar sobre si e a lida com as próprias dificuldades foram se modificando pela organização de um repertório técnico maleável, sempre disposto a absorver novas influências, sempre aberto a novas interferências e, acima de tudo, inteligente o bastante para não se tornar medida de limitação, mas abertura de espaço para a criação.

Conciliado o impasse entre técnica e criatividade, o pensamento descobriu o prazer de refletir sobre o vivido, reconhecendo a Arte como uma forma de conhecimento e entendendo o saber como indissociável do fazer.

Nada mais natural, então, do que mergulhar no conhecimento produzido por quem, antes, trilhou percursos semelhantes, para compreender, mais uma vez, que todos os caminhos devem ser refeitos, o que só vem demonstrar o quanto, em Arte, o fazer é indissociável do saber.

No reconhecimento de identificações está, também, a possibilidade da afirmação de uma individualidade, de um saber que ninguém mais detém, porque nascido de uma vivência que é única, e que permite nomear aquilo que se sabe.

Para alguns, essa é a hora de partilhar, com generosidade, seus dons e conhecimentos. E é isto que agora temos nas mãos: o resultado, até aqui, desse percurso que deve ser retomado e refeito por todos que buscam a Arte como seu ofício.

Não é dado a todos trilhar com tal afinco o caminho que enreda teoria e prática, pesquisa e trabalho artístico e, certamente, o espaço da Universidade foi fundamental para que aquele estudioso se fizesse mestre e pudesse experimentar as diversas possibilidades que a Arte abriu à sua frente.

É um privilégio, para qualquer professor, poder acompanhar o crescimento e a transformação de um aluno em um profissional competente e caminhar lado a lado com ele, na continuidade que a vida nos propõe. Mais que um privilégio, para mim é um prazer fazer a apresentação deste livro *Corporeidade da voz: voz do ator*, de Fernando Aleixo.

Sara Pereira Lopes

Introdução

A voz é, para o ator, um tema prioritário de trabalho. Neste confronto, a voz estabelece relações de prazer, quando em harmonia com as suas possibilidades criativas e, também, muitas vezes, relações de medos, incertezas e infelicidades. Vida e morte, som e silêncio, movimento e inércia, a voz se constitui em amplos sentidos técnicos e simbólicos, conceituais e materiais.

Podemos considerar que a voz não é, contrariando até mesmo algumas denominações técnicas que serão apresentadas posteriormente, um instrumento disponível para o ator: ela é o próprio ator, seu corpo e movimento. É, mais profundamente, a respiração, o ritmo cardíaco, o hálito, os odores, as vísceras.

Esta constituição corporal da voz lança desafios complexos para aqueles que se empenham em compreendê-la. Seja no campo da lingüística, da medicina ou da arte, a voz está sempre nos ensinando sobre nós mesmos, nossos hábitos sociais e biológicos, nossos comportamentos éticos e políticos, enfim, sobre nossas vidas.

Os complexos desafios, porém, são extremamente motivadores. São estes desafios que, no teatro, vão nos permitir mergulhar nesta arte das inter-relações sensíveis e estéticas. Compondo mensagens, falas poéticas, despertando imagens, sensações e impressões, aproximando corpos, preenchendo espaços, a voz nos guia por caminhos imprescindíveis para a edificação da manifestação teatral.

É justamente neste cerne, liame do corpo, da voz e da poética teatral, que nos debruçamos para estudar sobre a vocalidade no trabalho do ator.

Sendo a voz o próprio ator, qualidade orgânica, concentramo-nos em destrinchar algumas fronteiras e, ao mesmo tempo, criar diferentes referências para o estudo da vocalidade a partir do desenvolvimento do saber sensível do corpo. Um processo de constantes afunilamentos e aberturas, aproximações e distanciamentos, objetivações e subjetividades que, no entanto, permitiu a organização de uma proposta de abordagem, pautada em conteúdos e objetivos precisos.

O percurso desenvolvido no âmbito da pesquisa, que fundamentou este material, permitiu compreender a importância de considerarmos a dimensão corpórea sensível na potencialização da voz do ator. O itinerário para atingir os objetivos das proposições foi processado por meio de dois caminhos complementares – a prática vocal e o processo de construção de uma poética para a composição cênica – onde constatamos que o empenho de elementos para trabalhar a voz, a partir do princípio da sabedoria do corpo, é um procedimento fundamental no aperfeiçoamento deste recurso do ator.

Pela variedade de seus aspectos – inter-relacionados – que transcendem a esfera do teatro e todas as dimensões do corpo e do movimento, e pela diversidade dos conteúdos que abrangeu, a prática vocal foi definida como uma confluência de conceitos e procedimentos técnicos vinculados à questão do conhecimento retido no corpo, e possibilitou uma ação profunda e transformadora dos comportamentos vocais dos atores envolvidos.

Constatamos, com isso, a necessidade contínua de o ator investir em dinâmicas que propiciem condições corporais favoráveis para a manifestação plena da voz. Neste sentido, os parâmetros norteadores dos procedimentos técnicos (dimensões sensível, dinâmica e poética) foram preponderantes na formulação do pensamento e na organização das atividades aplicadas, provendo conceitos e criando campos de atuação.

A pesquisa estudou a voz em três etapas complementares: a) levantamento de conceitos e princípios sobre a voz no trabalho do ator; b) determinação de parâmetros sobre o corpo e o saber sensível; c) composição poética de um espetáculo teatral.

Para uma compreensão abrangente sobre os princípios e os procedimentos pedagógicos no trabalho vocal, foram levantadas referências teóricas e práticas advindas das experiências de importantes pesquisadores teatrais que abordaram a voz no contexto do ator. Registramos, na primeira parte "Inventário sobre o trabalho vocal do ator", as referências de Stanislavski, Artaud, Brecht, Grotowski e Eugênio Barba.

Na segunda parte – "Voz: corpo em movimento" – apresentamos os conceitos sobre a corporeidade da voz e o saber sensível, que constituem o alicerce da prática vocal. Nesta parte, organizamos os elementos que deram suporte às investigações e ao trabalho de criação.

Já na terceira parte – "Prática vocal: saber provindo da experiência" – foram expostos os conteúdos e as dinâmicas do trabalho sobre a "sensibilização da voz (do) corpo", que possibilitaram um estudo sensível e apurado da identidade vocal do atuante. Do mesmo modo, o trabalho do "corpo-sonoro: vibração e ressonância da voz" atribuiu novas perspectivas ao estudo da sonoridade, dos registros, das qualidades e da musicalidade da voz, redimensionando as possibilidades expressivas e criativas.

Por fim deixamos nossa reflexão sobre este processo e, para uma noção mais clara das etapas deste trabalho, disponibilizamos, anexos, alguns relatórios produzidos pelos atores pesquisadores, bem como o texto dramatúrgico resultante da composição do espetáculo *"Voz Mercê"*, além de fotos de apresentações.

I - Breve inventário sobre o trabalho vocal do ator

1. Stanislavski e a preparação vocal do ator

> *Que sorte dispor de compassos, pausas, um metrônomo, um diapasão, harmonização, contraponto, exercícios elaborados para o desenvolvimento da técnica, uma terminologia que defina diversos conceitos e concepções artísticas sobre as sensações e vivências criadoras. A importância e a necessidade dessa terminologia há muito foram reconhecidas na música. Aqui há fundamentos legitimados nos quais o artista apóia-se para não criar a esmo entre nós no teatro. Os acasos não podem servir de fundamento, e sem fundamentos não existe arte autêntica mas tão-somente diletantismo. Precisamos de fundamentos para a nossa arte, e particularmente para a arte de falar e ler versos. (C. Stanislavski)*

O aspecto primeiro do estudo da voz, considerado no sistema de Stanislavski, é a necessidade do desenvolvimento sistemático e permanente do instrumental do ator, como forma de conquistar um controle sobre seu aparato físico e vocal.

Neste sentido, o aparelho vocal deve receber um tratamento que o torne capaz de, quando na relação com o texto, quando na relação com a personagem, quando na relação com a cena, *reproduzir – instantânea e exatamente – sentimentos delicadíssimos e quase intangíveis, com grande sensibilidade e o mais diretamente possível.*[1]

Stanislavski defende, em sua proposta de formação do ator, a aplicação de procedimentos técnicos que atuem no desenvolvimento do potencial expressivo do aparelho vocal a partir de estudos de elementos como a dicção, o canto, as entonações, o tempo-ritmo no falar etc. Estabelecendo uma dinâmica de trabalho que permita ao ator adquirir propriedade sobre suas capacidades criativas e romper, definitivamente, os costumeiros procedimentos banais:

---

[1] Constantin STANISLAVSKI, *Preparação do ator*, p. 45.

> *E quanto mais conteúdo espiritual e sentimento eu punha na frase, tanto mais pesado e sem sentido ficava o texto e mais inexeqüível a tarefa. Criava-se uma situação de violência que, como sempre, me levava a me autoviolentar e contorcer-me em espasmos. A respiração fugia, a voz amortecida e rouca, seu diapasão se reduzia a umas cinco notas, diminuía a sua força. Em vez de cantar a voz batia. Tentando dar-lhe mais sonoridade, eu recorria involuntariamente aos costumeiros procedimentos banais dos atores, ou seja, ao falso pathos, às cadências vocais, às fiorituras.*[2]

Observamos que, para o pesquisador russo, é fundamental um estudo aprofundado sobre a musicalidade da fala. Sendo assim, suas apreciações sobre as atividades técnicas do canto lírico reforçam a importância de exercícios para colocação da respiração e do som, e acrescentam a necessidade da procura de melhores métodos para o desenvolvimento da fala a partir do aprofundamento da musicalidade das palavras:

> *A Fala é música. O texto de um papel ou uma peça é uma melodia, uma ópera ou uma sinfonia. A pronunciação no palco é uma arte tão difícil como cantar, exige treino e uma técnica raiando pela virtuosidade. Quando um ator de voz bem trabalhada e magnífica técnica vocal diz as palavras de seu papel, sou completamente transportado por sua suprema arte. Se ele for rítmico, sou involuntariamente envolvido pelo ritmo e tom de sua fala, ela me comove. Se ele próprio penetra fundo na alma das palavras do seu papel, carrega-me com ele aos lugares secretos da composição do dramaturgo, bem como aos da sua própria alma. Quando um ator acrescenta o vívido ornamento do som àquele conteúdo vivo das palavras, faz-me vislumbrar com uma visão interior as imagens que amoldou com sua própria imaginação criadora.*[3]

O autor revela ainda que só depois que compreendeu que as letras são apenas símbolos de sons, que exigem a execução de seu conteúdo, é que se viu diante da necessidade de aprender essas formas sonoras, materialmente, a fim de melhor preencher o conteúdo e revelar outros sentidos.

---

[2] Constantin STANISLAVSKI, *Minha vida na arte*, p. 491.

[3] Constantin STANISLAVSKI, *A construção da personagem*, p. 106.

Nesta trajetória, Stanislavski estabeleceu fundamentos precisos sobre como desenvolver a voz do ator a partir da busca da sensação das palavras:

> *Não basta que o próprio ator sinta prazer com o som de sua fala, ele deve também tornar possível ao público presente no teatro ouvir e compreender o que quer que mereça a sua atenção. As palavras e a entonação devem chegar aos seus ouvidos sem esforços. Isso requer muita habilidade. Quando a adquiri, compreendi o que chamamos a sensação das palavras. (...) Todo ator deve-se assenhorar de uma excelente dicção e pronunciamento, deve sentir não somente as frases e as palavras, mas também cada sílaba, cada letra.*[4]

A partir dessas considerações é possível observar a consistência do processo de estruturação de um sistema de abordagem para a instrumentalização da voz do ator, que considera a necessidade de domínio da criação da fala poética e a possibilidade de atuação em diferentes linguagens e propostas estéticas:

> *Sua função (fala), é transmitir por meio de palavras quer os sentimentos exaltados do estilo trágico, quer a fala simples, íntima, graciosa, do drama e da comédia (...). Em cena, a função da palavra é a de despertar toda sorte de sentimentos, desejos, pensamentos, imagens interiores, sensações visuais, auditivas e outras, no ator, em seus comparsas e – por intermédio deles, conjuntamente – no público.*[5]

Neste caso, a maestria do bem falar implica o excelente preparo físico e o entendimento de que uma palavra não é apenas um som, é uma evocação de imagens, de significados. Para Stanislavski, o ator, quando estiver em intercâmbio verbal em cena, deve falar menos para o ouvido do que para a vista.

Depreende-se também deste sistema de abordagem a necessidade de o ator compreender bem a linguagem trabalhada para encaminhamento da criação verbal. Nessa perspectiva, esta criação da fala se insere no conjunto de elementos técnicos sugeridos para a caracterização interna e externa da personagem.

---

[4] Idem, pp. 106-109.

[5] Idem, p. 119.

Para Stanislavski o ator precisa procurar estar sempre "de bem com a voz", pois, como afirma:

> *Estar de bem com a voz é uma bênção não só para a prima-dona mas também para o artista dramático. Sentir que temos o poder de dirigir nossos sons, comandar sua obediência, saber que eles forçosamente transmitirão os menores detalhes, modulações, matizes da nossa criatividade.*[6]

2. Artaud e a materialidade da voz

> *Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, ela [a linguagem de teatro] faz sortilégios com as palavras. Ela empurra a voz. Utiliza vibrações e qualidades da voz. Marca ritmos alucinados. Martela sons. Procura exaltar, entorpecer, encantar, estancar a sensibilidade. (Antonin Artaud)*[7]

Antonin Artaud formula, no início do século XX, alguns conceitos sobre a voz que a consideram um instrumento musical a serviço de um novo teatro. No seu entender, a voz deve, por meio de qualidades e vibrações de sons não habituais, comunicar à sensibilidade do espectador, pois a cena é um lugar físico e concreto que necessita ser preenchido com a sua linguagem concreta. Esta linguagem, segundo Artaud, consiste de tudo que ocupa a cena, de tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena.

Neste sentido, é necessária a exploração de toda a plenitude e materialização física da voz, tendo como princípio as vibrações, as modulações, as evoluções e os diferentes registros vocais. Assim, as palavras devem assumir, na interpretação, diferentes significados com base na sonoridade e movimento da voz:

> *(...) Sei muito bem que também as palavras têm possibilidades de sonorizações, modos diversos de se projetarem no espaço, que chamamos de entonações. E, aliás, haveria muito a dizer sobre o valor concreto da entonação no teatro, sobre a faculdade que têm as palavras de criar, também elas, uma música segundo o modo como são pronunciadas, independente do seu sentido concreto, e que pode até ir contra esse sentido – se criar sob a linguagem uma corrente subterrânea de impressões, de correspondências, de analogias (...).*[8]

Nesta proposta de materialização dos movimentos sonoros e físicos, Artaud considera a respiração um aspecto fundamental para expressão das emoções e sentimentos orgânicos:

> *Pois a respiração que alimenta a vida permite galgar as etapas degrau por degrau. E através da respiração o ator pode repenetrar num sentimento que ele não tem, sob a condição de combinar judiciosamente seus efeitos; e de não se enganar de sexo. É que a respiração é masculina ou feminina; menos freqüentemente, andrógina. Mas poderá ser necessário descrever preciosos estados suspensos.*

Reconhecendo as exigências que a linguagem teatral faz ao ator e seus instrumentais, Artaud manifesta críticas aos modos de representação de seu tempo e nos fornece referências sobre sua visão a respeito do espaço ocupado pela fala no teatro:

> *Ninguém mais sabe gritar na Europa. E especialmente os atores em transe não sabem mais dar gritos. Quanto às pessoas que só sabem falar e que se esqueceram de que tinham um corpo no teatro, também se esqueceram de usar a garganta. Reduzidas a gargantas anormais, não é nem mesmo um órgão, mas sim uma monstruosa abstração que fala: os atores, na França, agora só sabem falar.*

A dimensão da fala poética requer condições técnicas do ator, que somente com o empenho orgânico da voz – corporeidade – poderá compor e revelar uma linguagem sensível. Neste caminho, Artaud propõe que o ator exercite o domínio físico da afetividade, considerando que toda emoção tem bases orgânicas, e que por meio do cultivo de sua emoção em seu corpo o ator recarrega sua densidade:

---

[6] Idem, p. 107.

[7] ARTAUD, in Jean-Jacques ROUBINE, *A arte do ator*, p. 38.

[8] Antonin ARTAUD, *O teatro e seu duplo*. (Todas as citações que seguem sobre Artaud, neste tópico, tiveram como fonte esta obra.)

> *Tomar consciência da obsessão física, dos músculos tocados pela afetividade, equivale, como no jogo das respirações, a desencadear essa afetividade potencial (...). E assim qualquer ator, mesmo o menos dotado, pode, através desse conhecimento físico, aumentar a densidade interior e o volume de seu sentimento, e uma tradução ampliada segue-se a este apossamento orgânico.*

É a materialidade da cena que, construída por meio de ações concretas e físicas, determina a presentificação da voz na fala poética, ou seja, estabelece uma esfera específica que relaciona o tempo e o espaço do acontecimento e da interação sonora da vocalidade. Artaud, defensor da materialidade da cena, comenta sobre esse fenômeno:

> *(...) Reconheçamos que o que já foi dito não está mais por dizer; que uma expressão não vale duas vezes, não vive duas vezes; que toda palavra pronunciada morre e só age no momento em que é pronunciada, que uma forma usada não serve mais e só convida a que se procure outra, e que o teatro é o único lugar do mundo onde um gesto feito não se faz duas vezes.*

Esta presentificação da fala impõe, conforme observa Artaud, a descoberta de uma linguagem ativa em que sejam abandonadas as delimitações habituais entre os sentimentos e as palavras, reintegrando corpo e expressão poética numa constante renovação de energias sensíveis:

> *Não se separa o corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência, sobretudo num domínio em que a fadiga incessantemente renovada dos órgãos precisa ser bruscamente sacudida para reanimar nosso entendimento.*

3. Brecht e a voz como elemento da linguagem de representação

> *O ator tem de saber falar com clareza, por exemplo, o que não é uma simples questão de consoantes e vogais, mas sobretudo, uma questão de sentido. Se não aprender a extrair simultaneamente o sentido das suas réplicas, irá articulá-las, apenas de uma forma mecânica, prejudicando o sentido pela sua "bela dicção", justamente. (...) O ator tem de aprender a economizar a sua voz; não deve enrouquecer. Mas tem que ser também capaz, naturalmente, de nos mostrar um homem tomado de paixão, a falar roucamente, ou a gritar. Os seus exercícios vocais deverão ter, por conseguinte, caráter de treinamento. (B. Brecht)*

> *Mas o grande problema do ator brechtiano reside nesse ponto delicado entre todos: qual a justa dialética que deve ser interposta entre o gesto e a palavra? (...). Deve-se, então, dizer que a atuação, amparada na palavra e no gesto, não fica por conta nem da palavra nem do gesto, mas evolui no espaço da separação entre os dois. (Gerd Alberto Bornhein)*

Embora Brecht reconheça a importância do trabalho vocal do ator, ele não fornece diretamente procedimentos técnicos de treinamento. Como nos informa Fernando Peixoto:

> *Exercícios, poemas e quatro apêndices completam "Der Messingkauf" OS EXERCÍCIOS PARA ATORES "Ubungsstücke für Schauspieter" foram escritos em 1939/40, certamente para um curso de interpretação que era ministrado por Helene Weigel em Estocolmo. Brecht escreveu muito sobre interpretação, sobre o trabalho e o significado artístico e social do ator, mas deixou pouco em nível de exercícios ou sugestões diretamente práticas.*[9]

Analisando os materiais que apresentam as fundamentações e concepções estéticas de Brecht, podemos observar a existência de valiosos conceitos para a compreensão de possíveis tratamentos do material vocal do ator na composição da linguagem de representação.

---

[9] Fernando PEIXOTO, *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*, p. 173.

O texto abaixo de Gerd Alberto Bornhein, fragmento de uma análise sobre o efeito de distanciamento na poética de Brecht, apresenta dados importantes quanto ao tratamento da fala:

> *Mas outros recursos se fazem necessários. Antes de tudo, o trabalho do ator. Nada deve levar à empatia. Estabelece-se agora uma novidade no comércio entre o espectador e o ator. Em última instância, o ator fala diretamente ao espectador, no sentido de que, em vez de estar dentro do personagem, o ator deve relatar o personagem ao público. O ator sempre deve ir além do personagem e do seu horizonte estrito. Porque desse modo ele mantém a sua identidade própria de ator e, concomitantemente, mostra a identidade do personagem, com a qual não se mistura. Além disso, o ator assume ainda outra "mudança de função" quando canta. Estritamente proibido é passar do nível da fala para o do canto como se nada tivesse acontecido. (...) Melhor, existem três níveis: o falar sóbrio, o falar elevado e o canto, e tais níveis devem permanecer separados, sem que suscitem a impressão de uma passagem natural de um para o outro. E aqui também, quando canta, o ator não pode ser cantor, mas deve mostrar sê-lo, esse afastamento do conteúdo sentimental se faz pelo recurso a gestos, que são por assim dizer os costumes e os hábitos do corpo.*[10]

O percurso artístico de Brecht conta com momentos de diferentes características que, em um movimento contínuo, vão estabelecer uma concepção da representação épica. Entre outras determinantes deste conjunto de procedimentos que estabelecem o chamado estilo de representação épica, a fala ganha outro estatuto dentro da comunicação teatral. Sobretudo, se vista com os referenciais de outras propostas estéticas como o realismo.

Neste sentido, ao afirmar a inter-relação do gesto e da fala na construção da representação, Brecht delimita que no trabalho de formação do ator deve constar um preciso estudo corporal e vocal.

Com referência ao tratamento da fala e do canto na interpretação, Brecht aponta procedimentos precisos. Pode-se observar em suas teorias uma preocupação clara em fornecer indicações de como o ator pode se defrontar com seus textos. John Willet aponta alguns aspectos:

> *Outro método era fazer que cada ator usasse o seu próprio dialeto local nos ensaios de modo que o texto conservasse um certo frescor, embora o seu conteúdo fosse familiar. Ainda outro método era fazer o ator mudar o tempo do verbo em seu papel, acrescentar "disse o homem", "disse ela", no final de cada fala, ou tentar dizer e imaginar cada frase em termos de "não...mas", para deixar claro que cada frase tem sua alternativa não falada ("dialética"). Tudo isso eram outras tantas ajudas para a compreensão do ator, refletindo a concepção brechtiana de como se deve ensaiar um papel; isto é, escutando cuidadosamente quando o próprio está falando e tornando francamente acessíveis à platéia as características humanas que observamos em nós próprios.*[11]

Quanto ao canto, elemento fundamental em sua composição dramatúrgica, Brecht acrescenta:

> *Nada existe de mais revoltante que o ator que finge não ter percebido que saiu do nível da fala corrente e começou a cantar. Os três níveis – fala corrente, fala grandiloqüente e canto – devem manter-se sempre distintos... Quanto à melodia, não deve obedecer-lhe cegamente: existe uma espécie de fala contra-a-música que pode ter poderosos efeitos; os resultados de uma obstinada e incorruptível sobriedade que é independente de música e ritmo.*[12]

A profundidade da obra de Brecht e a consistência dos seus princípios estéticos exigem cuidados específicos daqueles que pretendem mergulhar em seu universo. Sua obra é construída por elementos técnicos organizados e orientados na direção de um fim objetivo.

Entendemos que a maneira mais indicada para uma aproximação dos conhecimentos provenientes da experiência teatral de Brecht, com relação aos aspectos fundamentais da voz e da fala poética, é, talvez, não se apegar às indicações localizadas no tempo – direcionadas aos atores que vivenciaram outros momentos históricos e padrões estéticos – mas sim, procurar compreender seu conceito sobre o teatro e a posição deste num campo de forças sociais e econômicas. Pois assim, o ator poderá compreender sua função artística e dispor dos melhores procedimentos para sua criação e atuação.

---

[10] Gerd Alberto BORNHEIN, *Brecht: A estética do teatro*, p. 180.

[11] John WILLER, *O teatro de Brecht visto de oito aspectos*, pp. 199-200.

[12] BRECHT, in John WILLER, *O teatro de Brecht visto de oito aspectos*. (Notas de Brecht sobre a *Ópera de Três Vinténs*.)

4. Grotowski e a dimensão corpórea da voz

> *Para cada situação, e para a sua interpretação pela voz, pode-se tentar encontrar a ressonância apropriada. Isto se aplica ao treinamento, mas não ao preparo do papel. Os exercícios e o trabalho criativo não devem se misturar. O meio, o espírito da época, a mentalidade, tudo pode constituir sério obstáculo para a formação de uma boa voz. O erro mais elementar, e que necessita da mais urgente correção, é a supertensão da voz, unicamente porque as pessoas se esquecem de falar com o corpo. (Jerzy Grotowski)*

Os conhecimentos alcançados por Grotowski, em suas realizações teatrais, disponibilizam para o ator um conjunto de procedimentos para a formação e transformação criativa de seu trabalho. Entre essas realizações, dois momentos evidenciam uma forte preocupação com a instrumentalização do ator. O primeiro estágio das pesquisas, quando no conjunto de atividades desenvolvidas na "busca de um teatro pobre", oferece procedimentos precisos e sistematizados para o desenvolvimento do material criativo do ator.

O estudo da técnica da voz, como parte do treinamento do ator, reúne uma série de exercícios voltados para o aprimoramento do instrumental vocal:

> *"Atenção especial deve ser prestada ao poder da emissão da voz de modo que o espectador não apenas escute a voz do ator perfeitamente, mas seja penetrado por ela como se fosse estereofônica".*[13] conseguir ouvir como 1 orquestra ao vivo.

Neste sentido, Grotowski considera de fundamental importância o desenvolvimento de uma técnica de respiração necessária para uma emissão vocal adequada. Também, a exploração da amplificação do som por caixas de ressonância fisiológicas.

Na busca da força e do desimpedimento da coluna de ar que sai para a emissão do som, Grotowski aconselha ao ator ter um cuidado especial com a abertura da laringe quando se fala e respira, pois o fechamento da mesma impede uma emissão correta do ar, prejudicando o uso da voz.

O trabalho das caixas de ressonância objetiva o aumento do poder de emissão do som. Trata-se de potencializar partes específicas do corpo como um amplificador acústico da voz:

> *Na realidade, há um número quase infinito de caixas de ressonância, dependendo do controle que o ator exerce sobre seu instrumental físico. (...) A possibilidade mais frutífera está no uso de todo o corpo como caixa de ressonância. Isto é obtido pelo uso simultâneo da ressonância do peito e da cabeça.*[14]

Segundo Grotowski, a coluna de ar utilizada na amplificação da voz necessita de uma base. Portanto, o ator deve aprender a encontrar internamente o alicerce para esta coluna de ar.

Com relação à impostação da voz, percebe-se uma preocupação pedagógica por parte de Grotowski, quanto aos melhores procedimentos que relacionem os exercícios às necessidades do ator quando no tratamento da fala poética:

> *Há duas maneiras diferentes de impostar a voz, uma para atores e outra para cantores, já que seus objetivos são bastante diferentes. (...) As escolas de teatro muitas vezes cometem o engano de ensinar o futuro ator a impostar sua voz para cantar. A razão disso é que muitas vezes os professores são ex-cantores de ópera e, freqüentemente, um instrumento musical (o piano) é usado para acompanhar os exercícios vocais.*[15]

O universo imaginário do ator é, conjuntamente com as dinâmicas corporais, trabalhado no treinamento. Com os exercícios orgânicos, é possível a exploração, a partir de uma pesquisa individual, dos aparelhos respiratório e vocal, em relação às várias exigências de um papel. É fundamental, portanto, que o ator ao desenvolver a imaginação vocal aprenda a enriquecer suas faculdades criativas e suas habilidades de falar com registros que transcendam os utilizados na fala cotidiana.

---

[13] Jerzy GROTOWSKI, Em Busca de um Teatro Pobre. p. 99.

[14] Idem, pp. 106-107.

[15] Idem, p. 109.

estereofonia → consiste num sistema de reprodução de audio que utiliza 2 canais de som monoaurais (direito e esquerdo) sincronizados.

Como forma de aprimoramento da produção do material vocal do ator, a dicção é um elemento primordial que deve ser aperfeiçoada sistematicamente. No exercício do ator, afirma Grotowski, cada papel necessita de um tipo de dicção diferente e, mesmo dentro da estrutura do mesmo papel, as possibilidades oferecidas pelas modificações de dicção, de acordo com as circunstâncias e situações, devem ser exploradas ao máximo.

Grotowski determina procedimentos práticos constituintes de uma técnica de pronúncia provedora de um modelo de abordagem do texto quando na criação e na representação:

> *A capacidade de manipular frases é importante e necessária na representação. A frase é uma unidade integral, emocional e lógica, que pode ser mantida por uma única onda expiratória e melódica.*[16]

O autor nos fornece, ainda, orientações de como pesquisar e aplicar precisamente na criação elementos como: o ritmo, o acento tônico, a respiração e a pausa na declamação das frases.

Nas pesquisas mais recentes desenvolvidas por Grotowski, no que diz respeito ao trabalho vocal, verifica-se um acento mais forte na investigação da ação vocal por meio de cantos antigos:

> *Trabalhamos sobre ações ligadas aos antigos cantos vibratórios, os cantos que serviram no passado a propósitos rituais e que têm, portanto, um impacto direto sobre – como se diz – a cabeça, o coração e o corpo dos "atuantes". Cantos que fazem passar de uma energia vital a uma energia mais sutil.*[17]

Com referência ao conteúdo desenvolvido neste período das pesquisas de Grotowski – "A Arte como Veículo" ou "A Objetividade do Ritual" – os materiais de aproximação dos conteúdos abordados são raros e, ainda, pouco acessíveis. Qualquer afirmação em relação a essas investigações é perigosa pela fragilidade das informações. Sabe-se, no entanto, de referências contidas em um livro publicado por Thomas Richards – "Al lavoro con Grotowski sulle azione fisiche" –, ator pesquisador do Workcenter Grotowski, além de algumas publicações de artigos e entrevistas deixadas por Grotowski.

Para possíveis questionamentos com relação aos conceitos inferidos de suas pesquisas, Grotowski argumenta com uma prática reconhecidamente eficiente e transformadora da arte do ator. Ainda sobre a voz, aconselha que todo ator recomece periodicamente tudo de novo, aprendendo a respirar, a pronunciar e a usar suas caixas de ressonância, para constante adaptação técnica da voz em relação às modificações estruturais do corpo.

5. Eugênio Barba e a voz como instrumento do ator

Eugênio Barba, diretor e pesquisador teatral, fornece profundas reflexões sobre o trabalho vocal do ator, apontando caminhos possíveis para serem seguidos no estudo prático para o aperfeiçoamento do instrumental vocal. Suas concepções sobre o fenômeno da vocalidade reforçam a dimensão corporal e sensível da voz, à medida que a considera como sendo um processo fisiológico que envolve todo o organismo e o projeta no espaço.

Segundo Barba, os estudos vocais desenvolvidos pelo Odin Teatret, grupo fundado por ele em 1964, têm como objetivo preservar as reações orgânicas espontâneas da voz e estimular a fantasia vocal individual de cada ator:

> *Desde o início, utilizar a voz como sonoridade que não reproduzisse as cadências e as entonações do falar cotidiano esteve no centro das preocupações do Odin Teatret. Estávamos em busca daquela que é a lógica emotivo-sensorial da emissão dos sons e das frases; uma lógica que nos ajudasse a potencializar a situação dramática, visto que, no nível semântico, do significado das palavras, tínhamos uma grande dificuldade porque nossos atores, procedentes de diversos países, falavam línguas diferentes.*[18]

Sobre a materialidade da voz, Barba observa que esta é o prolongamento do corpo que permite ao ator intervir concretamente no espaço. Entende que a voz é uma força material e que, semelhante a uma mão invisível, ela parte do nosso corpo e age de maneira que todo o organismo vive e participa desta ação:

---

[16] Idem, p. 124.

[17] SESC / Centro de Pesquisa Teatral, *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.*

[18] Eugênio BARBA, *Além das ilhas flutuantes*, p. 79.

> *O corpo é a parte visível da voz e pode-se ver como e onde nasce o impulso que, no fim, se transformará em palavras e som. A voz é corpo invisível que opera no espaço, reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade. (...) Na verdade, pode-se falar em ações vocais que provocam uma reação imediata naquele que é atingido.*[19]

Nesta concepção, para o ator mergulhar num processo de aperfeiçoamento do trabalho vocal é importante que ele esqueça a própria voz e se lance com todo o corpo em direção aos estímulos recebidos, reagindo a eles de forma plena e verdadeira. Barba acredita que desta maneira:

> *O corpo vive, a voz vive, palpita, vibra como uma chama, como um raio de sol que nasce do nosso corpo e ilumina e aquece todo o espaço. Se começarmos deste modesto ponto de partida, trabalhando regularmente, com o passar dos anos começará a florescer aquela que é nossa flora vocal, cujas raízes estão no nosso corpo e vivem com as suas experiências e as suas aspirações.*[20]

Barba reafirma a importância dos recursos imaginativos do ator no trabalho vocal. Aponta, para isso, as descobertas em suas pesquisas sobre o valor das imagens pessoais para envolver a voz e alcançar o universo sonoro individual. Este aspecto, que compreende todo o processo físico de produção da voz, é fundamental para a criação das ações vocais:

> *Não mais efeito calculado, voz mecanicamente impostada, mas reações respostas à imagem que servia de estímulo. Começamos a falar de ações vocais. Aquilo que para nós, anteriormente, tinha sido um postulado: a voz é um processo fisiológico – tornou-se, então, realidade palpável que engaja o organismo inteiro e o projeta no espaço. A voz era um prolongamento do corpo, que através do espaço golpeava, tocava, acariciava, cercava, empurrava ou sondava à distância ou a poucos centímetros. Uma mão invisível que se estendia do corpo para agir no espaço, ou mesmo renunciar à ação. E também esta renúncia era dirigida pela mão invisível. Mas para que a voz pudesse agir, tinha que saber onde era o ponto ao qual se dirigir, quem era este ponto e por que se dirigia a ele.*[21]

Neste percurso de empenho material da voz, o estudo dos ressonadores do corpo torna-se uma etapa para sensibilizar corporalmente a voz e potencializar suas capacidades expressivas, visando estabelecer a dimensão orgânica e sensível deste instrumental do ator. A determinação específica do ponto no espaço ao qual o ator deve se dirigir ao produzir as ações vocais é, segundo constata o diretor, um procedimento fundamental para envolver todo o corpo:

> *Desde este momento, parei de falar em ressonadores. Todo o corpo do ator ressoava, a sala ressoava e, também eu, escutava algo em mim, se o ator realmente se dirigia a este ponto no espaço, invisível aos olhos, mas para ele concreto, perceptível com todos os seus sentidos, presente com uma forma física.*[22]

Agir vocalmente de forma plena no espaço é condição para o ator construir a fala poética. Assim, quando na relação com o texto e com as palavras, Barba afirma que é necessário eliminar tudo aquilo que pode ser obstáculo constituído pelo texto a ser dito. Segundo o pesquisador, o ator deve decorar o texto de forma perfeita para que este flua sem a mínima dificuldade, como um verdadeiro processo espontâneo, de modo que todo o ator possa se voltar para a sua ação no espaço e esquecer o texto aprendido.

Ainda sobre o tratamento do texto e das palavras podemos fazer as seguintes considerações:

> *Como já disse, se existem estímulos precisos, existem também reações precisas. Então, se evidenciará uma lógica sonora que se manifesta através do ritmo, isto é, através de mudanças de tom, intervalos e intensidade da voz, volume que muda, acentos tônicos em determinadas partes da frase, micropausas diante de certas palavras, todas diante de inspirações, que, ao invés de fazerem buracos no nosso discurso, aguçam o sentido, aguçam o nervo.*[23]

---

[19] Idem, p. 56.

[20] Idem, p. 58.

[21] Idem, p. 62.

[22] Idem, p. 63.

[23] Idem, p. 58.

Por fim, na concepção dos estudos e pesquisas realizadas por Eugênio Barba, ao levantarmos referências sobre o trabalho de instrumentalização técnica da voz, não podemos deixar de considerar suas observações que ampliam e definem a presença da técnica no trabalho do ator:

> *A profissão do ator inicia-se geralmente com a assimilação de uma bagagem técnica que se personaliza. O conhecimento dos princípios que governam o bioscênico permite algo mais: aprender a aprender. Isso é de enorme importância para os que escolhem superar os limites de uma técnica especializada ou para os que se vêem obrigados a fazê-lo. Na realidade aprender a aprender é essencial para todos. É a condição para dominar o próprio saber técnico e não ser dominado por ele.*[24]

---

[24] Eugênio BARBA, *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*, p. 24.

II - Voz: corpo em movimento

1. Corporeidade da voz: a busca do saber sensível

Nossos sentidos, na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento. (Paul Zumthor)

O domínio técnico vocal existe na sabedoria do corpo. É o corpo que sabe o caminho da produção vocal, do movimento e da sua expressão. Trabalhar a voz do ator é investir no desenvolvimento de um saber concreto detido por nossa carne, pois a voz é uma manifestação corpórea e deve ser aperfeiçoada por meio de elementos que objetivem um processo de aprendizado sensível.

Neste contexto, corporeidade é a voz na sua condição física – ossos, músculos, órgãos, vísceras –, essência que determina seu mecanismo de produção. É também, quando relacionada com a experiência poética, uma ocorrência que transita por campos abrangentes percorrendo fronteiras do corpo, da emoção, da cultura e da estética.

Deste modo, a elaboração de um processo de desenvolvimento da voz que atenda às necessidades presentes no trabalho do ator deverá ser realizada em perspectiva, respeitando o indivíduo e suas características determinantes, e buscando a integração das esferas afetivas, sociais, psíquicas, históricas etc. Ou seja, considerar a condição sensível e trabalhar a voz incorporada à vida de cada indivíduo, com vistas ao seu redimensionamento expressivo.

Quando interferimos no corpo, patrimônio primeiro e sagrado, é preciso reconhecer o complexo sistema social e cultural que determina a formação corporal do indivíduo e que estabelece seus padrões de comportamento e dos sentidos. Estudos da antropologia social, por exemplo, apresentam importantes reflexões acerca destas normalizações sociais:

A Cultura dita normas em relação ao corpo; normas a que o indivíduo tenderá, à custa de castigos e recompensas, a se con-

> *formar, até o ponto de estes padrões de comportamentos se lhe apresentarem como tão naturais quanto o desenvolvimento dos seres vivos. (...) Ao corpo se aplicam, portanto, crenças e sentimentos que estão na base da nossa vida social e que, ao mesmo tempo, não estão subordinados diretamente ao corpo.*[25]

A voz carrega a marca da vida social do indivíduo e, observando sua dimensão sensível, reconhecemos as ações destas marcas. Quando presente, a voz revela as características que a determinam ou, como aponta Paul Zumthor, *um corpo que fala está aí representado pela voz que dele emana, a parte mais suave deste corpo e a menos limitada, pois ela o ultrapassa, em sua dimensão acústica muito variável, permitindo todos os jogos.*[26]

Portanto, para criar um espaço favorável ao aperfeiçoamento do instrumental vocal do ator, devemos conferir total atenção ao desenvolvimento do saber sensível. Este saber recupera a qualidade corpórea da voz, respeita suas características sensoriais e cria suportes para o empenho poético.

Na obra de João Francisco Duarte Jr. encontramos uma profunda análise sobre o saber sensível e a crise dos sentidos detonada pelas condições de vida na modernidade. Nesta, observamos referências de diferentes prismas: da ciência, das artes, da política, da cultura, da psicologia etc. Sublinhamos um item no qual o autor diz:

> *Enquanto o conhecimento parece dizer respeito à posse de certas habilidades específicas, bem como limitar-se à esfera mental da abstração, a sabedoria implica numa gama maior de habilidades, as quais se evidenciam articuladas entre si e ao viver cotidiano de seu detentor – estão, em suma, incorporadas a ele. E é bem este termo, na medida em que incorporar significa precisamente trazer ao corpo, fundir-se nele: o saber constitui parte integrante do corpo de quem o possui, torna-se uma qualidade sua. (...) O saber carrega um sabor, fala aos sentidos, agrada ao corpo, integrando-se, feito um alimento, à nossa existência.*[27]

Nesta abordagem, podemos refletir sobre um conjunto de procedimentos para atuar no desenvolvimento da sabedoria integrada ao corpo do ator, dinamizando suas habilidades vocais e construindo um vocabulário sensível para a criação poética. Estes procedimentos necessariamente delineiam uma ação pedagógica dos sentidos, pois objetivam agir na manifestação corpórea da voz abordando conteúdos sensíveis.

---

[25] José Carlos RODRIGUES, *O tabu do corpo*, pp. 45 e 46.

[26] Paul ZUMTHOR, *Introdução à poesia oral*, p. 14.

[27] João-Francisco DUARTE JR., *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*, p. 14.

2. Manifestação corpórea da voz: sensível, dinâmica e poética

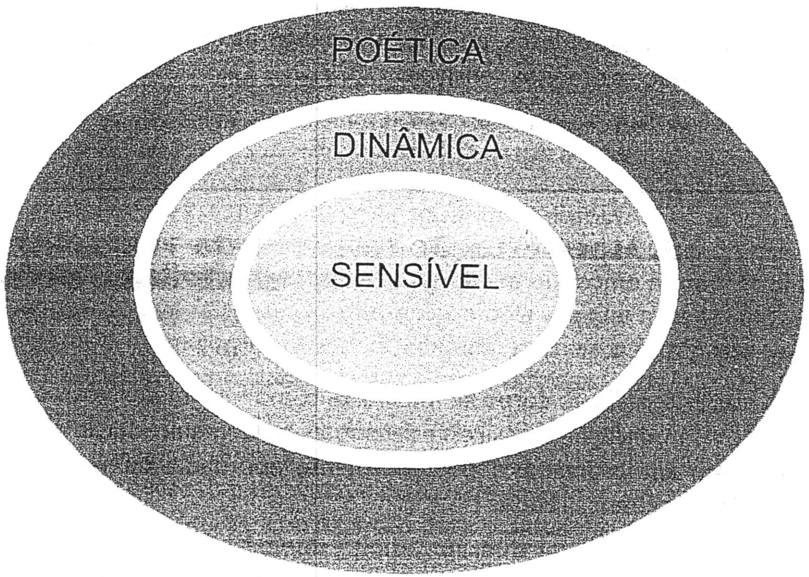
A voz integrada ao corpo se manifesta como movimento, como interação e vida. As implicações sensíveis e sensoriais desta manifestação sonora do corpo podem ser observadas e, posteriormente, abordadas de modo a torná-las evidentes e potencializadas.

Podemos considerar que, no âmbito da vocalidade poética, a voz se manifesta em três dimensões fundamentais sendo: sensível, dinâmica e poética. Neste caso, a dimensão sensível é o impulso/saber que produz a voz e determina a sua ação dinâmica e poética. É a partir deste impulso/saber que poderemos aprofundar a questão da corporeidade vocal, visando estabelecer um conjunto de procedimentos para o desenvolvimento do ator.

Segue uma esquematização que organiza essas dimensões e os tópicos abordados:

Sensível	Dinâmica	Poética
corpo memória	fisicalidade	intercorporeidade
corpo emoção	materialidade	alteridade
impulsos	vocalidade	significação

A relação sistemática estabelecida entre as dimensões foi definida da seguinte forma:



Analisando a relação estabelecida entre as dimensões podemos inferir as seguintes considerações:

- A dimensão sensível da voz é o princípio – impulso/saber – que determina o aspecto dinâmico (materialidade,...) e o poético (intercorporeidade,...).
- A dimensão dinâmica da voz estabelece a dimensão poética e permite que esta revele sua dimensão sensível.
- A dimensão poética da voz contém, necessariamente, seus aspectos dinâmico e sensível.

3. A dimensão sensível e o saber do corpo

A dimensão sensível é o centro, a origem, o impulso/saber criador da voz. Ânimo que gera o movimento e a vida. É a essência do indivíduo, sua matéria, seu corpo. Podemos abordá-la observando a experiência do corpo, sua memória e emoções.

> *Se as paredes ouvissem... Na casa que é o seu corpo, elas ouvem. As paredes que tudo ouviram e nada esqueceram são os músculos. Na rigidez, crispação, fraqueza e dores dos músculos das costas, pescoço, diafragma, coração e também do rosto e do sexo está escrita toda a sua história, do nascimento até hoje. (...) Nosso corpo somos nós. É nossa única realidade perceptível. Não se opõe à nossa inteligência, sentimentos, alma. Ele os inclui e dá-lhes abrigo. Por isso tomar consciência do próprio corpo é ter acesso ao ser inteiro... pois corpo e espírito, psíquico e físico, e até força e fraqueza, representam não a dualidade do ser, mas sua unidade.*[28]

Neste sentido, estabelecer condições corporais favoráveis para a manifestação plena da voz é, para o ator, mergulhar em um território pessoal e reconhecer o potencial que representa seu material sensível. A voz, como emanação do corpo, assume diferentes qualidades, revela o conteúdo orgânico das emoções e das experiências que habitam os compartimentos do corpo memória ou, como poetiza Santo Agostinho, do "palácio da memória":

> *Tudo isto realizo no imenso palácio da memória. Aí estão presentes o céu, a terra e o mar com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que já esqueci. É lá que me encontro a mim mesmo, e recordo as ações que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las.*[29]

É possível desvendar os fluxos destas instâncias do corpo e, apropriando-se de suas referências sensoriais, redimensionar as características próprias em impulsos e ações, movimento e expressão, voz e musicalidade; permitindo ressoar, no corpo, a voz do corpo – matéria memorial que possibilita transbordar a vibração sonora de si mesmo.

A voz, neste sentido de conexão, revela, instaura e funda. O aspecto da memória, como componente da experiência do corpo, permite o desenvolvimento das possibilidades vocais, integrando percepção e inventividade.

Esta memória, quando no estado de sensação atual capaz de provocar movimento, é um importante suporte do estudo das potencialidades e qualidades sonoras do corpo. É neste processo de materialização da lembrança, ou seja, quando ela deixa de ser uma "lembrança pura" e passa ao estado de coisa presente, atualmente vivida, que a memória passa a ocupar, segundo Henri Bergson, porções determinadas da superfície do corpo como sensações atuais:

---

[28] Tereza BERTHERAT, *O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si*, p. 11.

[29] Santo AGOSTINHO, *Confissões* (Os pensadores), p. 268.

> *A memória do corpo, constituída pelo conjunto dos sistemas sensório-motores que o hábito organizou, é, portanto, uma memória quase instantânea à qual a verdadeira memória do passado serve de base. (...) Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação.*[30]

Do mesmo modo, a emoção é componente do corpo e integra o conteúdo do saber sensível. A emoção é um estado corporal preciso e, segundo Silvia Friedman,[31] é uma manifestação que se expressa necessariamente no orgânico sob a forma de alterações conjuntas do tônus visceral e esquelético, é a mediadora entre o organismo e o meio; é ela que intermedeia as constantes mudanças das situações e eventos e as respostas comportamentais do indivíduo, bem como os estímulos externos que constantemente atingem os órgãos dos sentidos e as respostas do organismo a esses estímulos. Também nesta linha de definição da emoção como um componente orgânico, podemos considerar as definições de Humberto Maturana:

> *As emoções não são algo que obscurece o entendimento, não são restrições da razão: as emoções são dinâmicas corporais que especificam os domínios de ação em que nos movemos. Uma mudança emocional implica uma mudança de domínio de ação. Nada nos ocorre, nada fazemos que esteja definido como uma ação de um certo tipo por uma emoção que a torna possível.*[32]

A experiência do corpo detém os componentes emocionais e mnemônicos do indivíduo. São fatores determinantes da sabedoria do corpo, que, por princípio, estabelece mecanismos próprios de manutenção da vida. O impulso/saber da voz poderá ser potencializado se investirmos em um processo que priorize o ator e seus referenciais, com ênfase na abordagem da manifestação corporal da voz a partir da sua dimensão sensível.

Conseqüentemente, a dimensão dinâmica da voz poderá ser abordada como movimento corporal sonoro, pois a dimensão dinâmica é presença, intervenção e espaço. É a determinação material da voz com seus parâmetros concretos como o volume, a intensidade, o timbre, a altura. É a voz como ação e movimento que atua no espaço perceptivo permitindo instaurar relações poéticas intercorpóreas.

Assim, compreendemos a dimensão poética como sendo a voz em relação, em contato, em intercâmbio. Como fala, linguagem, mediação, alteridade e sinestesia. É a intervocalidade corpóreo-sinestésica entre o atuante e o público.

---

[30] Henri BERGSON, *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, p. 280.

[31] Silvia FRIEDMAN, *A construção do personagem bom falante*, p. 29.

[32] Humberto MATURANA, *Emoção e linguagem na educação e na política*, p. 15.

III - Prática vocal: saber provindo da experiência

Prática vocal: saber provindo da experiência

> *Enquanto a prática supõe um envolvimento total do sujeito que a emprega, em termos de habilidades reflexivas e corporais, a técnica consiste tão-somente na aplicação de certas fórmulas ou procedimentos mais ou menos padronizados para se conseguir determinado fim, independentemente da capacidade corporal de quem a utiliza. A técnica, exterior a nós, é mecânica, fria, impessoal, ao passo que a prática está incorporada, ou seja, faz parte do corpo – da vida – de quem a executa. (João Francisco Duarte Jr.)*

A prática de uma experiência sensível capaz de promover o desenvolvimento do saber do corpo é essencial no trabalho vocal do ator. A formação que envolve a sensibilidade corpórea possibilita o comprometimento pleno do ator no ato da criação, pois redimensiona suas capacidades de agir vocalmente de modo sinestésico e poético.

Considerando as dimensões abordadas, conforme expostas no capítulo anterior – sensível, dinâmica e poética, foram definidas fases complementares de trabalho voltadas para tocar a existência do corpo como origem da voz sinérgica:

- Sensibilização da voz (do) corpo
- Corpo-sonoro: vibração e ressonância da voz
- Intervocalidade corpóreo-sinestésica

Apresentamos a seguir os tópicos abordados e seus respectivos conteúdos:

1. Sensibilização da voz (do) corpo:

aplicação de elementos técnicos voltados para o desenvolvimento da corporeidade da voz, que define sua qualidade orgânica, concreta e sensível.

1.1. Objetivos das atividades – Os objetivos principais dos procedimentos desta etapa são: a) Criar um campo favorável para o ator tomar contato com suas características físicas pessoais, reconhecendo seus recursos sensíveis como suporte para um processo de aprendizado corpóreo-vocal; b) Estabelecer uma dinâmica prática para investigar, sensivelmente, a manifestação da memória, da emoção e do impulso no corpo, como determinantes da produção da voz.

1.2. Sistema de ação prática – Organização das atividades que compõem a prática vocal para aquisição do saber sensível:

- SENTIR OS SENTIDOS
- CORPO CANAL DE CONHECIMENTO
- CORPO E ESPAÇO[33]
- SENTIR AS SENSAÇÕES
- ORGANIZAÇÃO DO SABER

1.3. Referenciais abordados – Princípios que nortearam as ações da prática vocal, no sentido da sensibilização da voz (do) corpo:

A. "(...) A gramática é uma memória do corpo. Máxima brilhante, que pede para ser explicitada, mas da qual pode-se pensar que revela, e não dissimula, uma verdade profunda: a existência de uma lembrança orgânica das sensações, dos movimentos internos do corpo, ritmo do sangue, das vísceras (...)".[34]

B. "(...) Ora, não somente o conhecimento se faz pelo corpo mas ele é, em seu princípio, conhecimento do corpo. (...) O contexto indica muito claramente que se trata de uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói".[35]

---

[33] Dinâmicas corporais, aqui, representam um conjunto de atividades práticas corporais voltadas para o estudo dos impulsos corporais dos movimentos e das ações, as qualidades de energias e as capacidades expressivas do corpo.

[34] Paul ZUMTHOR, *Performance, recepção, leitura*, p. 92.

[35] Idem, p. 91.

C. "Somos, na verdade, um emaranhado de processos altamente organizados e interdependentes que manifestam maneiras próprias de sabedoria e de conhecimento em todos os níveis, desde a ordem das substâncias bioquímicas que carregam informações genéticas, nos cromossomos, até os mais específicos raciocínios de uma dada modalidade científica ou filosófica. Cada porção ou estrato de nosso organismo exibe sua forma peculiar de conhecimento, articulada a esse todo corporal que nos define enquanto existência".[36]

1.4. Resultados esperados – Com a aplicação deste conjunto de atividades, espera-se que o ator adquira as seguintes conquistas: a) Reforço da sua própria identidade e reconhecimento das características pessoais que determinam seu comportamento vocal; b) Consciência das suas particularidades corporais e respeito pelos limites que estas estabelecem no modo de vivenciar sensivelmente os elementos da prática vocal; c) Reconhecimento do distintivo sensível da voz determinado pelo corpo.

---

[36] João Francisco DUARTE JR., *O sentido dos sentidos*, p. 133.

TABELA I

Sensibilização da voz (do) corpo
Atividades
➢ SENTIR OS SENTIDOS ➢ CORPO CANAL DE CONHECIMENTO ➢ CORPO E ESPAÇO ➢ SENTIR AS SENSAÇÕES ➢ ORGANIZAÇÃO DO SABER
Objetivos
a) Criar um campo favorável para o ator tomar contato com suas características físicas pessoais, reconhecendo seus recursos sensíveis como suporte para um processo de aprendizado corpóreo-vocal; b) Estabelecer uma dinâmica prática para investigar, sensivelmente, a manifestação da memória, da emoção e do impulso no corpo, como determinantes da produção da voz.
Resultados
a) Reforço da sua própria identidade e reconhecimento das características pessoais que determinam seu comportamento vocal; b) Consciência das suas particularidades corporais e respeito pelos limites que estas estabelecem no modo de vivenciar sensivelmente os elementos da prática vocal; c) Reconhecimento do distintivo sensível da voz determinado pelo corpo.

2. Corpo-sonoro: vibração e ressonância da voz:

trabalhar a voz como corpo em movimento, criando vibrações e ressonâncias sonoras e agindo, por meio destas, concretamente no espaço.

2.1. Objetivos das atividades – Não interrompendo a vivência dos elementos da etapa anterior, este módulo acrescenta novos procedimentos para: a) Desenvolver um conhecimento sensível da produção corpórea da voz; b) Identificar a relação do empenho de determinadas partes do corpo com a produção vocal de diferentes qualidades; c) Exercitar o movimento e a interferência no espaço por meio da voz.

2.2. Sistema de ação prática – Mantendo os elementos trabalhados na sensibilização do corpo, foram somados novos procedimentos para promover o estudo da vibração e da ressonância da voz:

➢ TATEAR A VOZ
➢ SABOREAR A VOZ NO CORPO (QUADRIL, TRONCO E CABEÇA)
➢ HABITAR COM A VOZ O ESPAÇO

2.3. Referenciais abordados – Confirmadas as referências sobre o saber do corpo, consideramos outros aspectos sobre a sensibilidade da voz:

A. "A tarefa das caixas de ressonância fisiológica é aumentar o poder de emissão do som emitido. Sua função é comprimir a coluna de ar na parte específica do corpo escolhida como um amplificador da voz. Subjetivamente, tem-se a impressão de que alguém fala com a parte do corpo em questão".[37]

B. A voz é um prolongamento do corpo que o projeta no espaço e revela seus conteúdos mais íntimos.

2.4. Resultados esperados – No desenvolvimento destes elementos procurou-se alcançar os seguintes resultados: a) Aquisição de uma prática de produção da voz por meio da corporeidade, da materialidade e da sensorialidade; b) Encontro de caminhos sensíveis para projeção e expansão da voz no espaço.

---

[37] Jerzy GROTOWSKI, *Em busca de um teatro pobre*, p.106.

TABELA II

Corpo-sonoro: vibração e ressonância da voz
Atividades
➢ TATEAR A VOZ ➢ SABOREAR A VOZ NO CORPO (QUADRIL, TRONCO E CABEÇA) ➢ HABITAR COM A VOZ O ESPAÇO
Objetivos
a) Desenvolver um conhecimento sensível da produção corpórea da voz; b) Identificar a relação do empenho de determinadas partes do corpo com a produção vocal de diferentes qualidades; c) Exercitar o movimento e a interferência no espaço por meio da voz.
Resultados
a) Aquisição uma prática de produção da voz por meio da corporeidade, da materialidade e da sensorialidade; b) Encontro de caminhos sensíveis para projeção e expansão da voz no espaço.

3. Intervocalidade corpóreo-sinestésica:

trabalho da vocalidade na sua dimensão sensível, que é corpo-sinestesia, localizada na audição corpórea que envolve a criação, a experiência e a comunhão entre o atuante e o público.

3.1. Objetivos das atividades – Os principais objetivos desta etapa são: a) Criar um campo de estudo da criação teatral que privilegie o processo do ator, com extensão no seu conteúdo sensível e corpóreo; b) Empenhar todo o saber orgânico do ator no ato da criação, com ênfase na construção da vocalidade poética que emprega corpo-sinestesia-experiência poética.

3.2. Sistema de ação prática – Procedimentos que evidenciam o processo de criação empregando o aprendizado corporal do ator:

- ➢ OUVIR O SILÊNCIO
- ➢ PRÁTICA DE CRIAÇÃO
- ➢ HARMONIZAR OS SENTIDOS

3.3. Referenciais abordados – Nesta prática, foram analisados os seguintes conteúdos:

A. "A voz, quando a percebemos, estabelece ou restabelece uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito".[38]

B. "A presença corpórea, totêmica do performer, enquanto vórtice de passagem, mediatiza a experiência inscrevendo código e sema à escala do fenômeno. Em seqüências de grande volume sinestésico, corporificado no performer, atrator de múltiplas presenças, a cena se faz gestalt, o informe se traduz em gestus, o fugaz epifânico se desvela".[39]

C. A experiência teatral é "um jogo fundamentalmente carnal, sensual. A representação teatral é um corpo-a-corpo coletivo, um verdadeiro ato de amor, uma comunhão sensual de dois grupos humanos".[40]

---

[38] Paul ZUMTHOR, op. cit., p. 97.

[39] Renato COHEN, *Performance e contemporaneidade: da oralidade à cibercultura. Oralidade em tempo e espaço*, p. 225.

[40] BARRAULT, in Patrice PAVIS, *Dicionário de teatro*, p. 283.

3.4. Resultados esperados: com esta experiência criativa esperam-se os seguintes alcances: a) Identificação dos caminhos para construção da vocalidade poética a partir dos componentes sensíveis do ator; b) Vivência de uma experiência criativa e percepção das possibilidades de relação corpóreo-sinestésica com o público.

TABELA III

Intervocalidade corpóreo-sinestésica
Atividades
➢ OUVIR O SILÊNCIO ➢ PRÁTICA DE CRIAÇÃO ➢ HARMONIZAR OS SENTIDOS
Objetivos
a) Criar um campo de estudo da criação teatral que privilegie o processo do ator, com extensão no seu conteúdo sensível e corpóreo; b) Empenhar todo o saber orgânico do ator no ato da criação, com ênfase na construção da vocalidade poética que emprega corpo-sinestesia-experiência poética.
Resultados
a) Identificação dos caminhos para construção da vocalidade poética a partir dos componentes sensíveis do ator; b) Vivência de uma experiência criativa e percepção das possibilidades de relação corpóreo-sinestésica com o público.

4. Descrição dos procedimentos da prática vocal

A seguir são descritos os procedimentos da prática vocal conforme compreensão e aplicação no grupo de trabalho. São definidas as estruturas dos elementos empenhados no alcance prático dos conceitos sobre a formação sensível do ator.

4.1. Sentir os sentidos

Sentir os sentidos é poder investir na escuta silenciosa e pessoal das características corporais predominantes. Identificar e romper com os condicionamentos físicos impostos pelas relações cotidianas, preparando a atenção corpórea para uma vivência sensorial e energética.

É fundamental uma ação sobre a tensão muscular, pois o conjunto das regulagens fisiológicas está estreitamente relacionado com nosso psiquismo. A ação de relaxamento deve procurar equilibrar o nível do tônus muscular do corpo, eliminando pontos de tensões que causam um funcionamento irregular das funções orgânicas e motoras do indivíduo.

Dinâmica: Nesta atividade, os atores procuram uma posição confortável para repousar o corpo ao chão, "a ação sobre as tensões se obtém, a princípio, dirigindo a atenção para determinadas partes do corpo, para seu volume, seu espaço interior, para a pele, os tecidos, os órgãos, o esqueleto e o espaço interior dos ossos". Busca-se a conexão do pensamento ao corpo, verificando as tensões, o cansaço, a qualidade da energia predominante.[41]

É importante verificar, neste início, o processo respiratório, tendo como meta a normalização da respiração que se realiza "relaxando as tensões que impedem a plenitude da respiração inconsciente adequada. Esta é inibida por tensões que podem estar situadas no períneo, virilhas, musculatura abdominal, diafragma, intercostais, ombros, nuca, mãos, pés, aparelho digestivo e órgãos genitais".[42]

4.2. Corpo canal de conhecimento

Após a conexão inicial, os atores praticam individualmente um conjunto de atividades para disponibilizar o corpo para as dinâmicas. São praticados os elementos para o alongamento da musculatura do corpo, juntamente com a respiração.

---

[41] Bob ANDERSON, *Alongue-se*.

[42] Idem.

Dinâmica: Os alongamentos preparam o corpo para uma atividade vigorosa, pois agem sobre os músculos para torná-los flexíveis e para disponibilizá-los para o movimento. Como suporte para o trabalho sensível, os alongamentos objetivam:

a) Preparar o corpo para o trabalho prático.

b) Reduzir as tensões musculares.

c) Beneficiar a coordenação, tornando os movimentos mais soltos e fáceis de serem executados.

d) Prevenir as lesões tais como as distensões musculares.

e) Desenvolver a percepção do corpo.

f) Propiciar flexibilidade e desbloqueio das tensões originadas por questões emocionais.

Foram desenvolvidas algumas seqüências, individualmente e em grupo, procurando trabalhar conjuntos musculares de diferentes regiões do corpo: pés, panturrilhas, joelhos, quadril, coluna, região torácica, pescoço, braços etc.

Respirar é alimentar o corpo com vida. Na respiração, envolve-se o corpo todo buscando a qualidade mais "natural" possível para cada indivíduo. Em momentos específicos das atividades, foram efetivados estudos direcionados sobre o aparelho respiratório, que compreende um conjunto de órgãos tubulares e alveolares localizados na cabeça (nariz e seios paranasais), no pescoço (faringe, laringe e traquéia) e na cavidade torácica (pulmões, brônquios, alvéolos e músculos diafragmáticos).

A função primeira da respiração é a troca gasosa – troca do dióxido de carbono por oxigênio – para manutenção da vida. Nesta condição a glote fica aberta e não há produção de ondas sonoras. No entanto, na produção da voz a corrente de ar que sai na expiração faz vibrar as pregas vocais; a respiração assume então a função de auxiliar a fonação.

Encontramos, na busca de outras referências, vários posicionamentos em torno da prática de exercitar a respiração para as atividades da fala e do canto. Alguns apontamentos direcionam caminhos divergentes quando determinam procedimentos de estudo. Pareceram-nos mais apropriadas para o trabalho de respiração, que busca atuar na sensibilização do ator, as experiências apontadas por Grotowski que respeitam as características orgânicas individuais:

> *A respiração é uma coisa bem limitada – nós podemos observá-la e mesmo conduzi-la, é uma questão de vontade. Mas desde que estejamos totalmente comprometidos com uma ação, não podemos controlar a respiração, é o próprio organismo que respira. Qualquer intervenção impediria o processo orgânico. Nesse caso, talvez seja preferível não intervir. Devemos observar o que se passa, se o ator não tem dificuldade com o ar, se ele inspira uma quantidade suficiente de ar enquanto age, não se deve intervir, mesmo se do ponto de vista de todas as teorias ele respira mal. Se ele começa a intervir no seu processo orgânico, então começam todas as dificuldades. Esta reflexão é fundamental. (...) Esse foi o primeiro ponto. O segundo é o seguinte: nas escolas de teatro fazem-se muitos exercícios para que se obtenha uma longa respiração. O processo é o seguinte: faz-se a inspiração, e pronunciam-se os números 1, 2, 3, 4, 5 etc., até vinte, trinta, etc. Crê-se que assim o ator vá aprender a prolongar seu sopro – isto é, que ele não terá dificuldade com as frases longas. É um erro profundo. O aluno que diz os números não tem dificuldades, na medida em que isso for fácil para ele, inteiramente fácil, e enquanto essa expiração for orgânica. Mas em seguida para economizar ar, ele fará certos esforços inconscientes. Na realidade, ele acaba fechando a laringe e é esse fechamento que causará, mais tarde, grandes dificuldades no curso do trabalho. A primeira causa da aparição de um problema da voz é a intervenção na respiração e a segunda é o bloqueio da laringe.*[43]

Os alcances provenientes dos elementos de relaxamento, da percepção corporal e dos alongamentos foram incorporados ao trabalho de respiração. Cada ator pode transitar por estes procedimentos a partir do ritmo pessoal e do vigor possível na execução das atividades, respeitando os limites corporais de cada etapa.

> *Não devemos controlar nosso processo de respiração; devemos conhecer seus bloqueios e resistências, o que é muito diferente. (...) A primeira questão que se coloca é a seguinte: o ator tem dificuldades respiratórias durante o seu trabalho? Se ele tem dificuldades e é por algumas razões citadas anteriormente, é preciso dizer-lhe. É preciso ter cuidado para não interferir na sua respira-*

---

[43] Jerzy GROTOWSKI, *A voz.*

ção, não querer conscientemente conciliar sua respiração e seus movimentos, etc.[44]

Algumas orientações práticas foram determinadas conforme as seqüências:

Primeira seqüência

1) Deitar com as costas para baixo, com os joelhos flexionados e pés apoiados no chão.

2) Respirar naturalmente.

3) Observar a elevação e depressão do abdome e das costelas inferiores.

4) Respirar mais profundamente.

5) Observar a elevação maior do abdome.

6) Gradualmente aumentar o tempo de respiração, observando o conjunto da musculatura envolvida.

Segunda seqüência

1) Deitar no chão, com as pernas esticadas e o braço ao longo do corpo.

2) Inspirar profundamente pelo nariz e expirar pela boca.

3) Imaginar, na inspiração, o preenchimento completo de todo o corpo (cabeça, tronco e membros) pelo ar.

4) Soltar o ar na expiração, esvaziando por completo os pulmões.

Terceira seqüência (Grotowski)

1) Deitar no chão ou em qualquer superfície dura, de modo que a coluna vertebral fique em linha reta. Colocar uma mão no peito e a outra no abdome. Durante a respiração, deve-se sentir a mão que está sobre o abdome ser levantada primeiro, e depois a que está no peito, tudo isto num único movimento contínuo e brando. Deve-se tomar cuidado em não dividir a respiração total em duas fases separadas. A expansão do peito e do abdome deve ser livre de tensão, e a sucessão das duas fases não deve ser destacada.

---

[44] Idem.

Quarta seqüência

1) A coluna vertebral deve estar bem apoiada, e para isto é necessário que se esteja deitado numa superfície dura.

2) Bloquear uma narina com um dedo e respirar pela outra.

3) Fazer o contrário; bloquear a narina pela qual se respirou e respirar pela que foi bloqueada no início.

4) Alternar a inspiração e expiração pelas narinas: inspirar pela narina esquerda e expirar pela direita, ao contrário também.

Quinta seqüência

1) Respirando naturalmente, o ator vai sair da posição inicial – deitado no chão – movimentando livremente o corpo junto com a respiração até chegar no plano alto do espaço – em pé.

2) Envolvendo o corpo inteiro na respiração, o ator poderá explorar diferentes movimentos corporais, variando a dinâmica e a fluência dos movimentos.

4.3. Corpo e espaço / Sentir as sensações

O corpo ocupa um espaço e esta forma de ocupação revela o próprio corpo e seus espaços. Estes elementos empregam estudos sobre o corpo, o movimento e a ação, a partir de referenciais sensíveis e sinestésicos.

Dinâmica: Com movimentos amplos e livres o ator ocupa os diferentes níveis do espaço (baixo, médio e alto), explorando as sensações e as imagens envolvidas nas variações:

1) Movimentos de expansão, como se o corpo habitasse todo o espaço da sala ao mesmo tempo – "rasgando" a musculatura, ampliando, abrindo espaço no corpo.

2) Explorando os pontos de apoio do corpo no chão, e variando estes pontos, os movimentos foram trabalhados também na perspectiva de recolhimento – contração, fechamento etc.

3) Movimentos de projeção do corpo no espaço, percebendo a respiração, as direções dos movimentos e da estrutura do corpo.

4) Movimentos de ação que despertem a sensação corporal de empurrar, puxar, lançar, furar, quebrar etc.

5) Variando as diferentes perspectivas dos movimentos, os planos do espaço (baixo, médio, alto) e estudando, em cada pequeno movimento, as oposições musculares.

Variações: Imaginando a existência de um "foco de energia" na região do abdome, um pouco acima dos quadris e abaixo do umbigo, de onde fluem os impulsos para todos os movimentos, os atores pesquisaram a criação de formas imaginárias no espaço preenchidas pelos movimentos do corpo. Cada movimento proveniente deste "pulsar" desperta uma sensação e encontra na sua realização uma força oposta que deverá ser considerada e potencializada. O impulso é estudado, também, por meio de movimentos imaginários – que não se realizam no espaço. Neste caso expande-se este impulso para diferentes direções e com qualidades variadas.

4.4. Tatear a voz / Saborear a voz no corpo / Habitar com a voz o espaço

Com a voz o corpo habita o espaço para além dos limites que a estrutura óssea e muscular possui. A voz é o corpo em movimento projetado em dimensões amplas e sutis.

Na vibração e ressonância da voz envolvemos o corpo por inteiro com todo o seu conteúdo sensível. Embora não existam comprovações científicas sobre o fenômeno da ressonância subglótica (cavidades torácica e traqueal abaixo da glote), o ator deve, no uso da imaginação, desenvolver a capacidade de produzir vozes a partir de diferentes regiões do corpo. O que lhe permite fazer vibrar em diferentes padrões as pregas vocais e, conseqüentemente, alcançar um repertório amplo de registros vocais.

Dinâmica: Imaginando um requintado "banquete de vozes para o corpo", pode-se explorar as ressonâncias da voz em diferentes partes do corpo (quadril, tronco, cabeça). Primeiro, saboreando a vibração em partes isoladas do corpo, depois variando os pontos e projetando o som no espaço, explorando a extensão, característica e qualidade do material sonoro produzido.

Neste sentido, foi de fundamental importância o uso do alinhamento corporal (eixos e posturas) por estarem interferindo diretamente na produção da voz. Também o tônus no ponto de equilíbrio do corpo (abdome) foi amplamente trabalhado visando criar uma base de sustentação corporal da voz para evitar a formação de tensões desnecessárias na produção e expansão da voz.

Buscando diferentes estímulos para o estudo, cada ator pode imaginar situações as mais diversas, que variaram na elaboração mental de sabores, imagens, cores, texturas etc. Envolvidos corporalmente por esses estímulos, os atores reagiram vocalmente considerando o corpo como uma grande "caixa de ressonância".

Foram estudadas as possibilidades de ressonância da voz na região da cabeça, identificando inicialmente com a mão apoiada na região e emitindo o som da consoante "m", procurando "sentir-tateando" uma vibração definida.

As possibilidades de ressonância da voz nas regiões do tórax e do quadril/abdome foram identificadas e trabalhadas utilizando-se as mesmas dinâmicas descritas anteriormente.

Posteriormente à identificação das regiões, foram exploradas as possibilidades de expansão da voz no espaço a partir dos diferentes pontos trabalhados. Assim, aos poucos, exercitou-se a projeção do som no espaço apenas na sua qualidade vibratória e sonora, ou seja, sem a emissão de palavras. Foram exploradas, também, as possibilidades de agir espacialmente com a voz por meio de movimentos de ações como empurrar, furar, bater, puxar, torcer, quebrar etc.

O grupo passou a interagir entre si por meio dos materiais pessoais, estabelecendo jogos interativos e criativos com os "movimentos sonoros" produzidos pelos corpos.

4.5. Ouvir o silêncio – Eco do espetáculo *"Voz Mercê"*

Ouvir o silêncio é mergulhar nas sensações do corpo e ir ao encontro da fábula que circula nos órgãos buscando os movimentos para habitar o espaço e, por meio deste, outros corpos. É ouvir o eco do desejo. A vontade transbordante da intercorporeidade.

A escuta, neste processo, despertou o tema inserido no universo da cultura popular, em especial as referências da cultura caipira. Ouviu-se o desejo, que impulsionou o corpo, que criou a voz revelando o corpo e seu desejo.

A composição do espetáculo *"Voz Mercê"* proporcionou um espaço favorável para uma análise sensível dos elementos abordados na prática vocal, sobretudo quanto à possibilidade de empenho do conteúdo vocal do ator no desenvolvimento de uma linguagem de representação.

Neste processo, estabelecemos contatos com fontes provedoras de referências vivas e sensíveis de modelos e sistemas culturais do universo caipira.

Presenciamos, por meio da vivência de campo,[45] informações / sensações detalhadas sobre estruturas corporais, tais como: qualidades de movimentos e de ações físicas, tônus musculares, eixos corporais, equilíbrio, formas e focos dos olhares, qualidades de energia do corpo, entre outros pontos. Contatamos também, aspectos da comunicação oral, com atenção ao ritmo da fala, à elaboração prosódica, aos acentos consonantais e vogais, aos movimentos melódicos, à sonoridade e vibração da voz.

4.6. Prática de criação

Na prática de criação estabelecemos um espaço para o estudo da composição teatral, privilegiando o processo do ator em seu conteúdo sensível e corpóreo.

Dinâmica: Mantendo as práticas anteriores de instrumentalização, determinamos um espaço para estudar – corporalmente – as informações recolhidas no estudo temático. Estudamos os registros corporais, as energias, os olhares, os ritmos, os materiais orais e musicais etc. Para isso, cada ator, de posse dos seus conteúdos técnicos alcançados no processo da prática sensível, passou a transformar todas as motivações temáticas em movimentos e ações físicas e vocais.

4.7. Harmonizar os sentidos

Harmonizar os sentidos é investir na consonância corporal. É presentificar o desejo estimulando uma sensação que se realiza na comunhão com o outro. É estreitar a distância. É jogo, doação e troca.

Dinâmica: Buscou-se organizar todos os elementos gerados na prática de criação, trabalhando questões como o fluxo das ações, o ritmo, a sensorialidade, a alteridade, o imaginário, a narrativa, a dramaturgia cênica, a comunicação, entre outros elementos da estética teatral.

---

[45] Optamos por não nos aprofundarmos na exposição sobre o contato de campo, por entendermos que o foco dos apontamentos desta reflexão direciona o processo de empenho vocal no ato da criação. Assim, não entraremos em detalhes sobre este momento que objetivou levantar materiais para a composição poética. No entanto, apresentamos, anexos, alguns relatórios sobre esta fase do trabalho.

Considerações finais

O sentido e a essência não se encontravam em algum lugar atrás das coisas, senão em seu interior, no íntimo de todas elas (...). Quem se puser a decifrar um manuscrito, cujo significado lhe interessa, tampouco menosprezará os sinais e as letras, qualificando-os de ilusão, de casualidade, de invólucro vil, senão os lerá. Estudá-los-á, amá-los-á, letra por letra. Eu, porém que almejava ler o livro do mundo e o livro da minha própria essência, desprezei os sinais e as letras, em prol de um significado que lhes atribuía de antemão. Ora, isso passou. Despertei. Despertei de fato. Nasci somente hoje. (Hermann Hesse – Sidarta*)*

Para concluir a escritura deste processo tomei a liberdade de resgatar uma experiência pessoal muito significativa para mim. Afinal, foi este o principal esclarecimento que o trabalho me proporcionou: a voz deve ser considerada individualmente, com propriedade, pois cada ser, cada história, cada vida, tem um caminho específico a ser percorrido, um manuscrito a ser decifrado, e outros tantos a serem escritos.

Em um determinado período de minha adolescência, por um incentivo de um grande amigo, tomei contato com a obra *Sidarta*, de Hermann Hesse. O saborear das passagens da trajetória desta personagem marcou profundamente minha vida, menos pela mensagem da doutrina espiritual do processo de autoconhecimento, mais pela devoção e entrega total e convicta na busca de caminhos que conduzam a sentidos mais profundos da existência.

A memória deste episódio surgiu no instante em que observei, reflexivo, o percurso que determinou este trabalho. Tornou-se evidente a importância de, no trabalho vocal do ator, respeitarmos o indivíduo e suas referências. A necessidade de estabelecermos metas de trabalho e, conseqüentemente, de qualidade de vida, buscando incansavelmente trilhar caminhos para alcançá-las; munidos de determinação, de ideologias, do desejo fervoroso por novas experiências e do amor pela vida e pelo conhecimento.

O caminho certamente é único, intransferível, construído com as características de cada indivíduo. É, conforme verificamos no trabalho, o reconhecimento e fortalecimento da identidade vocal do ator, guardada no manuscrito/corpo que a vida escreveu. O princípio do saber sensível, como norteador do desenvolvimento vocal, é o instrumento para decifrar os sinais e as letras deste manuscrito/corpo e, assim, aprofundar no conhecimento retido por nossa carne. É, também, possibilitar novas escritas, agora com sentidos poéticos.

O despertar para este entendimento trouxe a clareza de que o material apresentado relata uma experiência peculiar, construída a partir dos componentes sensíveis e individuais, que certamente não se repetirá diante de qualquer outra circunstância. Outro esclarecimento é que a voz, como aprendizado corpóreo, poderá ser desenvolvida conforme as especificidades pessoais e, neste processo, quanto maior o conhecimento sobre a própria voz, maior a descoberta sobre si mesmo; percebendo que *o sentido e a essência não se encontram em algum lugar atrás das coisas, senão em seu interior, no íntimo de todas elas.*[46]

Do mesmo modo que a obra citada anteriormente marcou minha vida pela ênfase no exemplo das buscas por caminhos e sentidos para a existência, a experiência que este material relatou determinou a importância de, como artista, mergulhar constantemente nas crenças motivadoras da criação. E foi este horizonte que se abriu quando na relação com o público, onde compartilhei o resultado poético deste trabalho. No contato íntimo, no rito sagrado desta comunicação, o corpo/voz se revelou, se alimentou, se rendeu ao saboroso gosto de viver e criar poesia.

---

[46] Hermann HESSE, *Sidarta*.

Bibliografia

1. Sobre a voz, a fala e a linguagem

BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória e LOPORT, Nelly. *Expressão vocal e expressão corporal*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.

CAGLIARI, Luiz Carlos. *Fonologia do português: análise pela geometria de traços*, 2ª edição revista. Campinas: Edição do Autor, 1998.

FERREIRA, Jerusa Pires (org.). *Oralidade em tempo & espaço: colóquio a Paul Zumthor*. São Paulo: EDUC, 1999.

FERREIRA, Léslie Piccolotto (org.). *Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia*. São Paulo: Summus, 1988.

_____________. Voz profissional: *o profissional da voz*. Carapicuiba, SP: Pro-Fono Departamento Editorial, 1995.

FRIEDMAN, Silvia. *A construção do personagem bom falante*. São Paulo: Summus, 1994.

FRY, Dennis. *HOMO LOQUENS: o homem como animal falante*. Tradução de Walter Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GAYOTTO, Lúcia Helena. *Voz, partitura da ação*. São Paulo: Summus, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. *A voz in* Le Théâtre. Paris: Christian Bourgeois Editeurs, 1971.

LOPES, Sara Pereira. Diz isso cantando: a vocalidade poética e o modelo brasileiro. Tese (Doutorado em Arte) – ECA – Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

MATURANA, Humberto. Emoção e linguagem na educação e na política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.

NUNES, Lília. *Manual da voz e dicção*. Rio de janeiro: SNT, 1972 (Série Cartilhas do Teatro).

SPERBER, George Bernard. *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: EPU, 1980.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____________. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____________. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

2. Sobre o corpo e dança

ALEXANDER, Gerda. *Eutonia: um caminho para a percepção corporal*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ANDERSON, Bob. *Alongue-se*. São Paulo: Summus, 1980.

BERTHERAT, Thérèse. *O corpo tem suas razões – Antiginástica e consciência de si*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DUNCAN, Isadora. *Fragmentos autobiográficos*. Tradução de Lya Luft. Porto Alegre: L&PM, 1996.

GELB, Michael. *O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

HERMANT, Gerard. *O corpo e sua memória*. São Paulo: Editora Manole, 1988.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

MARQUES, Isabel A. *Ensino de dança hoje: textos e contextos*. São Paulo: Cortez, 1999.

MENDES, Míriam Garcia. *A dança*, 2ª ed. São Paulo: Ática, 1987.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino – pesquisador – intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RODRIGUES, José Carlos. *O tabu do corpo*. Rio de janeiro: Achiamé, 1983.

SAMPAIO, Flávio. *Ballet essencial*. Rio de Janeiro: Sprint, 1996.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VIANNA, Klaus. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

3. Sobre a história e teoria do teatro

ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBA, Eugênio. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

_____________. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: HUCITEC, 1994.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BORNHEIN, Gerd Alberto. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Estudo sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ESSLIN, Martin. *Artaud*. São Paulo: Editora da USP, 1978.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GUINSBURG, Jacob e outros. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

MEYERHOLD, Vsévolod. *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

__________. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RICHARDS, T. Al lavoro con Grotowski sulle azione fisiche. Milão: Ubulibri, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

SESC. *Work center of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. São Paulo: SESC / Centro de Pesquisa Teatral, outubro de 1996.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

__________. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

__________. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

__________. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

WILLER, John. *O teatro de Brecht visto de oito aspectos*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

4. Sobre metodologia e outras teorias

AGOSTINHO, Santo. *Confissões (Os pensadores)*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DUARTE JR., João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. Curitiba: Criar Edições, 2001.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano, a essência das religiões*. Lisboa: L.B.L. Enciclopédia, Livros do Brasil, s/d.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 1983.

SYNNOTT, Anthony. *The body social: symbolism, self and society*. Londres e Nova York: Routledge Press, 1993.

Anexos

Anexo 1

Relatório reflexivo

Espetáculo *"Voz Mercê"*: experiência e sentido

Por Fernando Aleixo

Relatório reflexivo produzido quando no processo de criação do espetáculo.

No processo de criação do espetáculo *"Voz Mercê"*, a via de acesso para o universo da cultura caipira foi o contato e a observação de indivíduos pertencentes a essa cultura, quando em situações de convívio social. Ou seja, a experiência de campo foi definida por meio da relação direta com pessoas formadas culturalmente dentro da tradição caipira, quando estas estavam freqüentando praças públicas, ruas do município de Campinas, Mercado Central, entre outros espaços públicos.

Consideramos nesta abordagem que *o corpo é uma categoria sensível e social, carregado de simbolismo cultural, público e privado, positivo e negativo, político e econômico, sexual, moral, colocado sempre controvertidamente.*[47] Este entendimento delineou, em todas as etapas do processo criativo, os procedimentos adotados.

Inicialmente, foi a necessidade dos intérpretes de estudar a "si mesmo" que determinou o sistema de instrumentalização técnica do grupo. Criou-se, então, um espaço com possibilidade de identificar e expandir os limites da expressividade através do corpo. De maneira interdisciplinar, agregando conhecimentos e técnicas de diferentes áreas e trabalhos corporais e vocais, concentramos no estudo da fisicalidade da Ação e do Movimento, na sensibilização corporal da voz, e na potencialização dos recursos vocais do ator.

---

[47] Anthony SYNNOTT, "Bodies and senses", in *The body social: symbolism, self and society*, pp. 228-264.

Seguimos, após a determinação do tema do espetáculo, com os estudos sobre "o outro". A vivência de campo trouxe para o grupo a oportunidade de identificar, no corpo "do outro", referências sensíveis e diferentes qualidades de ações e de movimentos. O empenho dos sentidos, de maneira ampla e desprovida, para a relação com "o outro" despertou nos intérpretes uma gama de sensações e constatações corpóreas.

Neste período, ergueram-se diferentes corpos. Corpos de agricultores e operários, corpos de aposentados e sobreviventes, corpos indignados, corpos convencidos, corpos embrutecidos, corpos sofridos, corpos cansados, corpos crentes, corpos que em comum tinham apenas o fato de pertencerem a uma cultura de resistência.

Mas resistente a quê? Seria à modernidade, à tecnologia científica, à medicina alopática, às mudanças políticas? Não adquirimos, neste trabalho, propriedade para uma definição exata. Apenas detectamos certos aspectos comportamentais que nos permitem uma reflexão sobre a presença de oposições:

- As roupas, ou por gosto ou pelo baixo poder aquisitivo, quase sempre não aderem às modas vigentes.
- O gosto por músicas de "raízes" e sertanejas.
- Desconforto pela "liberação sexual" (temas como homossexualismo, doenças sexualmente transmissíveis etc.).

Outras oposições fizeram-se presentes. Porém, dada a complexidade de seus entornos, não as apresentaremos neste trabalho. Referimo-nos a temas relacionados à religião, política, moralidade sobre os quais, à semelhança das oposições apontadas acima, não temos dados técnicos e estatísticos para qualquer definição e conceitualização. São apenas referências levantadas dentro do grupo restrito de indivíduos com os quais tomamos contato na vivência de campo.

Prosseguimos, para o estudo sensível deste material, na busca de elementos para a definição de um processo de desenvolvimento da "fala poética". Assim, as práticas criativas e ensaios determinaram o momento do trabalho em que o intérprete pode experimentar em "si mesmo" a presença "do outro". Os registros corporais levantados na experiência de campo foram vivenciados nos corpos dos intérpretes. Cada um dos pesquisadores investiu em estudar, no próprio corpo, os espaços para manifestar as referências colhidas.

A transformação dos registros se deu de acordo com as características individuais dos atores. Os eixos corporais, as tensões, as vibrações vocais, as qualidades de energias foram redimensionadas para a criação de uma corporeidade geradora de sentidos poéticos.

No momento em que estabelecemos o "corpo em movimento/ação como performance artística", passamos a desvendar o espetáculo como resultado de todo o processo criativo.

A partir desta conjuntura, na fundação da obra teatral, os materiais dos atores – códigos corpóreos – passaram a ser organizados poeticamente, considerando a relação destes com duas determinantes primordiais: o espaço e o tempo. Não nos referimos aqui ao espaço como lugar imaginário do acontecimento das ações representadas; é sim, o espaço real e, de certa forma, sagrado, palco da inter-relação corpóreo-sinestésica entre atuante/obra/público.

A este respeito, podemos fazer algumas aproximações com os conceitos definidos por Eliade a respeito do espaço sagrado:

> *(...) A experiência do espaço sagrado não projeta somente um ponto fixo no meio da fluidez amorfa do espaço profano, um "Centro" no "Caos"; ela efetua igualmente uma rotura de níveis, quer dizer, abre a comunicação entre os níveis cósmicos (entre a terra e o céu) e torna possível a passagem de ordem ontológica, de um modo de ser a outro. É uma tal rotura na heterogeneidade do espaço profano que cria o "centro" por onde se pode comunicar com o transmundano, que, por conseguinte, funda o "mundo" (...).*[48]

Eliade recorre à expressão "Porta do Céu", que, segundo ele, é uma expressão que carrega um simbolismo rico e complexo: ponto paradoxal de passagem de um modo de ser a um outro. Nos procedimentos artísticos desenvolvidos no espetáculo *"Voz Mercê"*, são as ações corpóreas dos atores que, diante do ponto paradoxal de passagem, vão fundar o universo poético e imaginário proposto pelo trabalho. Pois é por meio dos sentidos e das imagens geradas com as ações, com os movimentos, com a vibração e a musicalidade da voz, que o público embarca sensivelmente na representação.

---

[48] Mircea ELIADE, *O sagrado e o profano, a essência das religiões*.

A cada seção do espetáculo, uma nova experiência sensível entre os corpos (atuantes e público) se estabelece. Esta relação entre os corpos reinstala o universo poético e permite reconectar o "tempo mítico" da obra.

Ainda apoiando-se em referências da antropologia, consideramos o que Eliade fala sobre o tempo sagrado:

> *(...) O tempo sagrado se apresenta sob o aspecto paradoxal de um tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos (...).*[49]

Do mesmo modo que o espaço, o tempo encerra paradoxo. A corporeidade institui a "linguagem dos ritos" que convive, coletivamente, com a representificação da ocasião própria do espetáculo.

> *(...) o tempo sagrado é pela sua natureza própria reversível, no sentido em que é, propriamente falando, um tempo mítico primordial tornado presente. Toda festa religiosa, todo tempo litúrgico, representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, "no começo"(...).*[50]

A existência da obra é de caráter transitório, que se encerra ao término de cada experiência para renascer na seção seguinte. No entremeio das publicações, os sentidos que compõem o espetáculo permanecem recolhidos (presentes) na memória dos corpos que dele participam.

Ao ator cabe o desenvolvimento e domínio de uma técnica corporal e vocal que permita a criação dos sentidos poéticos, e que o torne capaz de reativá-los na memória do próprio corpo, sempre que necessário, para a reapresentação do espetáculo.

---

[49] Idem.

[50] Idem.

Anexo 2

Roteiro dramatúrgico do espetáculo "*Voz Mercê*"

Pesquisa realizada a partir de estudos de obras como: *Os parceiros do Rio Bonito*, de Antônio Cândido; *Na carreira do divino*, de Carlos Alberto Sofredini; *Redondilhas*, de Marques da Cruz; além de textos colhidos em pesquisa de campo, músicas e iconografias.

INTRODUÇÃO: CENA DO CANTO DA AVE MARIA – Registros vocais, vibrações em harmônicos.

Entra Rosinha com objeto representativo em seqüência de ações corporais.

(Ambientação do trabalho)

Ator realiza ações representativas do trabalho ligado ao cultivo da terra.

Arquimedes (pesquisa de campo)

Os home vai dizer: vai viver numa inflação dessa? Naquela época todu mundo trabalhava, ninguém ficava parado; um ou outro ficava parado.

Naquela época a Bosch trabalhava, eu trabalhava na Bosch, a Bosch trabalhava com sete mil e tantos funcionários; hoje a Bosch tem dois mil e tantos funcionários. Entendeu bem, você, o que está acontecendo?

Não foi a tecnologia que tirou a mão-de-obra. É que o governo, para manter o plano real, ele vai abrir a porteira, vai deixar o gado de fora entrar. Vai trazer roupa dos Estados Unidos para derrubar o preço do nosso produto; vai trazer sapato da Coréia para derrubar o nosso produto; vai trazer peças de carro da Argentina, do Chile, da Bolívia pra derrubar o preço do nosso produto! Entendeu bem, você, o que está acontecendo?

Ele não pensou: Não. Se eu abro a porteira, os gados de fora vão entrar e os gados daqui vão ficar sem pasto. Entendeu bem, você, o que está acontecendo?

Ele não pensou isso, e é o que está acontecendo... Franca que era uma das maiores exportadoras de sapato, que exportava sapato pra caramba, pra todo o lugar do mundo, acabou! Santa Catarina, junto com Americana, que exportava tecido pra caramba, pra o mundo todo, acabou! Entendeu bem, você, o que está acontecendo?

Ele em vez de pensar: Não, vou fazer uma política honesta; vou punir tanto aquele que produz, como aquele que vende, que não agir corretamente. Entendeu bem, você, o que está acontecendo.

Então é o que está acontecendo... Aposentado! Ele não pensou: Não! Se eu não aumentar o salário mínimo, milhares de pessoas não terão o que comer! Ele não pensou isso! Agora vai no INSS pra ver o sofrimento que está acontecendo!

(Personagem canta no ritmo do repente.)

MÚSICA DO VIOLÃO

Sublime! Num só arpejo
de quatro lábios em verso,
nas quatro rimas de um beijo,
cabe o Poema do Universo!

De massa loura ou trigueira,
neste mundo existe um pão,
que se come, a vida inteira,
com nome de ilusão...

Chega, às vezes, a verdade,
mas nem toda se ouve bem:
– deita-se fora a metade,
e só ouve o que convém...

Aspirar a pura brisa
não dá saúde total:
– a alma também precisa
do oxigênio da moral.

Professor não deve ter
vôo alto, inoportuno:
ensinar é só descer
quase ao nível do aluno.

Ama a tua fala e crença,
que só graça e força dão:
– não há Pátria firme, densa,
sem língua e religião.

Na cabeça a luz reside:
mas a de alguns anda ao léu:
– não é cabeça, é cabide,
onde pendura o chapéu...

És atleta e não te ocorre,
uma idéia airosa e rica:
– um músculo sempre morre:
– uma idéia sempre fica.

Há gente tola, que arranja
fama injusta de ladina;
– sabe bem somar laranja,
mas não soma tangerina...

A boa fama conforta,
mas, às vezes, é suspeita;
– a Rua Direita é torta,
e tem fama de direita...

Ao médico o homem corre,
mas sempre o mundo zombou;
– culpa o médico, se morre;
– diz que foi Deus, se sarou...

O médico a gente atura,
e os ingratos são de sobra:
– é sempre Deus, que nos cura...
– mas sempre o médico, que cobra...

Entre o médico e a água pura
há diferença sensata:
– "a água mata secura,
e ele, se cura, não mata..."

(Ambientação do trabalho)

Ator realiza ações representativas do trabalho ligado ao cultivo da terra.

Seqüência de Ação Vocal: ator toca o berrante.

MÚSICA: Triste berrante

Já vai bem longe este tempo, bem sei
Tão longe que até penso que eu sonhei...
Que lindo quando a gente ouvia distante
O som daquele triste berrante
E o boiadeiro a gritar: EIA!
E eu ficava ali na beira da estrada vendo caminhar a boiada
Até o último boi passar.

Refrão
Ali passava boi passava boiada
Tinha uma palmeira na beira da estrada
Onde foi cravado muitos corações

CENA DO LOBISOMEM – Lua cheia; homem se transforma em lobisomem.

Personagem: Marcos (figura de um contador de histórias)

História do Lobisomem

Eu táva lá no bar do Chico. É vim lá do bar do Chico. Já táva de noite. Noite de lua cheia. Ma'o luar inda táva meio turvinho... Équ'a lua tá sufocada no meio d' algumas nuve, o por detrás d'alguma serra... Mai era só dex'ela ponhá 'quela carona no céu a antonce vai se vê que belezura de noite... Num carece de tê mêdo da noite... táva tudo queto que é de vê. Dáva pr' escuita inté o rumor da passage do vento nas rama dos arvoredo. Tô veno as estrela do céu e os vagalume do brejo. D'repente a lua apartô daquele fundagão, no entremeio das serra, e branqueô o alto das cambaúva de lá de perto do reberão. E ficô tudo craro!

Orvi o grito: Acuda nhor Mercê, qu'ele qué me garrá...

Vancê avistô algum alguém?

Nhor não, nhor não... Ma' ele qué me garrá, nhor sim...

De que banda foi que veio a latomia?

De lá, de lá... veio das banda do galinheiro...

Vancê se deite e se cubra direito. E não druma de barriga pro arto, sinão vem a pisadêra se sentá em riba dela, e 'cuntece uma sonharada demasiado de ruim. Ói tem vez que nem acorda mai...

Num se ovia um pio, quando d'repente ouviu-se um baruião.

Foi isso nosso Cristo? É pras banda do galinheiro mermo, óia a matinada do galinhame. Preguntei: Quem taí? Quem seje Saia!... Vancê sai o num sai?

Sai, dai, sombração, qu' eu te atranco uma chumbada de sustância.

Ah, num sai? Acontece lá vai a coisa, bulto dos dianho...

Aquerdito qu' acertei na perna. O bicho era dos baita! Largô um grito fora de perpósito e saiu feito! Não sei se sim nem se não, mas acho que era lobisome.

Dança do Chapéu – Intervenção de dança em ação de trabalho.

CENA DA REFEIÇÃO

História do Milho

Diz que aí interado
Morava 'qui pr' esses lado
Um véio sabido e erado
Por Mercê ele era chamado

A caça tinha raleado
As fruita tinha 'cabado
Coisas de roça e roçado
Era treco inguinorado

E o véio Mercê trepado
Na Crista lá do cerrado
Ficava tempo inzonado
Pidino ansim, bem calado

"Suprico neste momento
Intrego minha própria vida
Prá virá em mantimento
Prá minha gente sofrida"

Um dia 'cunteceu:
Das banda Mercê desceu,
O povo todo ajuntô
Antonce ele falô:

"Véio troxe a salução
Vanceis tudo, meus irmão
Vão pr' esses mato colosso
Em pôs de cipó bem grosso

Co' eles me amarre o corpo
Despoi' de bem amarrado
M' arreste pra tudos lado
Do campo, inté eu sê morto...

E isso feito m' interre
Qui bem no meio do campo
E por três lua espere
E volte cantando cantos

Grande já é mea vida
Integro-me a terra querida
Da terra nasço de novo
E fico vivo no povo

Mio é o meu novo nome
O mio que mata a fome."

E três lua si passaru
E quano as gente vortaru
O campo era só mi'o
E co'ele mataru a fome

Essa é a história do mi'o
Conte ela pro seu fio.

JEQUITIBÁS (contador de histórias)

Antigamente não era assim não. Antigamente era tudo diferente. Agora tá tudo mudado tudo acabado.

Antigamente a gente era mais tranqüilo mais calmo. Agora tá todo mundo apavorado.

Antigamente as rua eram larga, passava um bondinho no meio. Era aquela maravilha. Agora tá tudo apertado não cabe ninguém em lugar nenhum.

Antigamente a gente passeava na rua, cumprimentava os amigos. Agora tá todo mundo com medo.

Antigamente a gente sentava lá no bar do Chico, colocava a mesa na calçada, ficava conversando, cantando. Agora tá todo mundo com medo.

Greve antigamente, antigamente a gente, quando fazia greve, a gente virava os carros, agora é só essas guerra de número que ninguém entende nada.

A gente ficava conversando com os amigos, no bar do Chico, ia pra casa das primas, agora é tudo perigoso.

Antigamente, as mulheres eram todas arrumadas, jeitosas. Depois da missa a gente ficava namorando na praça. Agora tão tudo pelada, sem roupa.

Antigamente até operário, quando saía da fábrica, colocava o seu terninho, ficava todo arrumado. Agora tá tudo de qualquer jeito...

A gente ficava lá no bar do Chico... Eu fiz até uma música pro Chico... Que éra assim:

MÚSICA DO TRIÂNGULO: Chico Barro

Chico Barro, Chico Barro
Chico Barro deu um berro
Viu um pássaro de ferro
Chico Barro acordô
Parecendo seu avô

Na vida Chico amava
Na vida Chico sofria
Na vida Chico sonhava
Muito pouco ele comia

Chico Barro tem barriga
Chico Barro tem memória
Chico Barro tem ferida
Chico Barro tem história

CENA DO TRISTE BERRANTE – **Coreografia do triste berrante com música Triste Berrante (off).**

Poesia Duas Cruiz (autor desconhecido)

Vanceis tão veno fincada
Na beira daquela estrada
Duas cruiz branquinha e unida?
Não pissui luxu nem glória
Mas conta a mais bela história duma vida notra vida.
É o Mercê e a Rosinha,
Eles dois casaram e vinha
Unidinhos caminhando,
Quando d' repente veio uma tempestade
E um raiu só por mardade
Matô os dois se abejando.

Dizia o Chico Candombré que eles tinham que morrê
Porque foram bão demais.
Ela sempre tão caridosa
Ele de arma tão bondosa que era o meior dos rapaiz.

Dizem que na noite santa
As duas cruiz se alevanta
E fica juntinha no ar.
Quando vem 'manhecendo
Elas vem 'traveis descendo
Cada quar pro seu lugar,
E o povo escuta aterrado esse caso mar contado

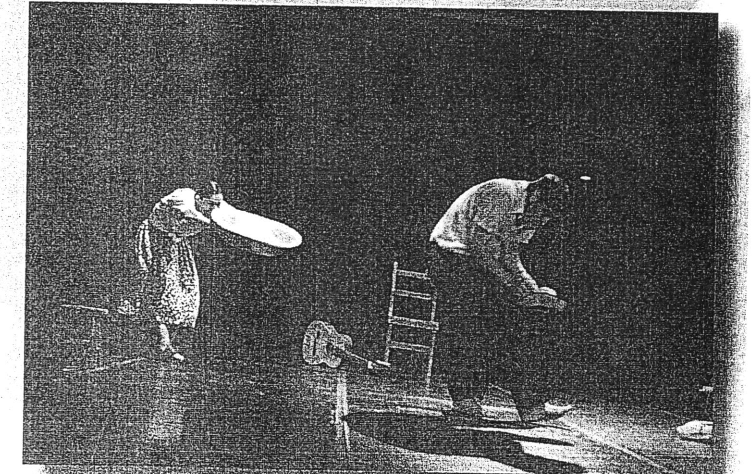
Se alguém diz é pecado,
O Chico diz: é amor!

CENA FINAL – **Canto da Ave Maria.**

FIM

Anexo 3

Fotos do espetáculo "VOZ MERCÊ"



Impresso para a Editora Komedi
na Gráfica Vida e Consciência
em papel Off-set 75g/m2 (miolo)
e em papel Supremo Alta Alvura 250g/m2 (capa).

CORTESIA

voz conseguiu, através da sym-patho (sentir com), estabelecer uma relaçã com esta alteridade num verdadeiro processo de religação que, neste caso, inevitavelmente chega ao Sagrado. Este aprendemos com Aleixo, reside na atitude para com tudo o que a prática toca para com o próprio corpo, a voz, o trabalho atoral, o outro:

> "Quando interferimos no corpo, patrimônio primeiro e sagrado, é precis reconhecer o complexo sistema socia e cultural que determina a formaçã corporal do indivíduo e que estabelece seus padrões de comportament e dos sentidos".

Nesta difícil tarefa de verbalizar a pesquisa com a voz que levasse ao seu desenvolvimento em suas potencialidades posições, o que foi feito com argúcia competência, Fernando esclarece qu procura o "trabalho da vocalidade na su dimensão sensível, que é corposinestesia, localizada na audição corpórea qu envolve a criação, a experiência e a comunhão entre o atuante e o público".

Suzi Frankl Sperbe

Fernando Aleixo é ator, pesquisador e colaborador do grupo Repúblic Cênica. Bacharel, mestre e doutorand em teatro pela Universidade Estadual d Campinas. Professor de teatro do Colégi Técnico de Campinas unidade de ensin da UNICAMP.